

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**Departamento de Musicología**



**TESIS DOCTORAL**

**Francisco de Peñalosa (Ca. 1470-1528) y las misas en sus distintos contextos**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**María Elena Cuenca Rodríguez**

Directores

**Javier Suárez Pajares  
Tess Knighton**

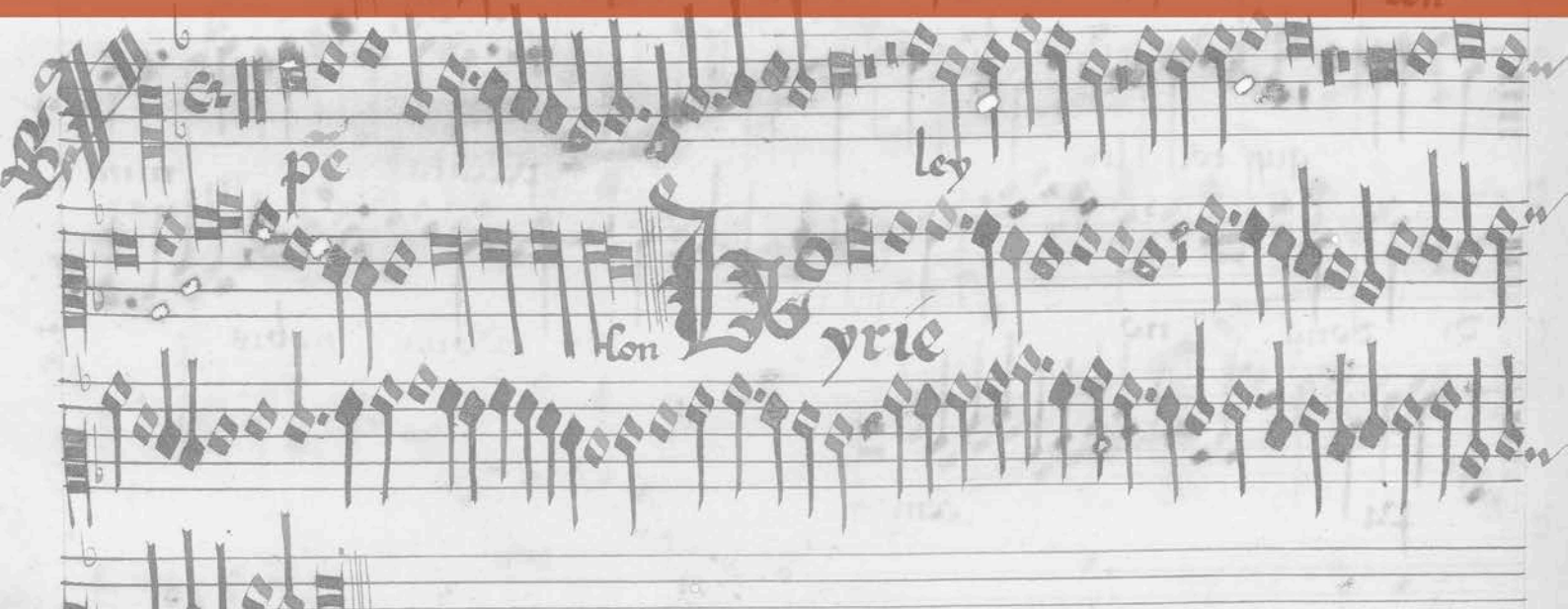
**Madrid, 2018**



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA

# FRANCISCO DE PEÑALOSA (CA. 1470-1528) Y LAS MISAS EN SUS DISTINTOS CONTEXTOS

Tesis doctoral  
María Elena Cuenca Rodríguez  
Volumen I - II



Madrid, 2017

Dirigida por:  
Javier Suárez-Pajares  
Tess Knighton



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA



**FRANCISCO DE PEÑALOSA (CA. 1470-1528)**  
**Y LAS MISAS EN SUS DISTINTOS CONTEXTOS**

Tesis para optar al grado de doctor en Musicología,  
mención «Doctorado internacional», presentada por:

María Elena Cuenca Rodríguez

VOLUMEN I - II

Dirigida por:

Dr. Javier Suárez-Pajares

Dra. Tess Knighton

Madrid, 2017





A mis padres y a Laura



## AGRADECIMIENTOS

He tenido mucha suerte. A lo largo de estos cuatro años de doctorado me he sentido muy respaldada tanto profesional como personalmente por mis directores, Javier Suárez-Pajares y Tess Knighton, con los que siempre estaré en deuda por la guía y el apoyo constante a lo largo de esta investigación. Sin sus múltiples consejos oportunos, tanto en la forma como en el contenido, hubiese sido muy complicado ahondar en este objeto de estudio y confeccionar un texto final como el que se expone en esta tesis.

Gracias por todo el apoyo institucional que me ha ofrecido primeramente la Fundación Universitaria Oriol y Urquijo, pues sin su ayuda económica y su confianza en mi trabajo difícilmente hubiese acabado una tesis con tantos resultados y en tiempo de convocatoria. Primeramente, gracias al Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, a cada uno de los profesores con los que he aprendido tanto a nivel académico como personal. Por supuesto, gracias al Departamento de Música de la Universidad de Southampton por acogerme durante cuatro meses de estancia y, especialmente, a Laurie Stras por guiarme con unas puntualizaciones metodológicas imprescindibles. Gracias a la Real Academia de España en Roma (especialmente, al Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación y a la Agencia Estatal de Cooperación Internacional y Desarrollo) por financiar mi proyecto en la Ciudad Eterna, llevando a cabo la investigación en los archivos vaticanos y romanos y produciendo un concierto en la iglesia de San Pietro in Montorio, con el que se recuperaban dos misas de Peñalosa. Gracias a su directora, Ángeles Albert, por su inteligencia práctica, y a Miguel A. Cabezas y Cristina Redondo, por llegar a hacer fácil una cosa tan complicada como es la gestión cultural. Por otro lado, quiero agradecer a la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad, y a la Residencia de Estudiantes de Madrid por ofrecerme un año de estancia en la –denominada por Juan Ramón Jiménez– Colina de los Chopos, que me ha permitido un enriquecimiento constante a través de los numerosos eventos y conferenciantes que pasan por su Salón y el lujo de concentrarme únicamente en mi trabajo, lo que ha supuesto un avance notable en mi último año de tesis.

Deseo también expresar mi más profundo reconocimiento a algunos investigadores que me han ofrecido una generosa ayuda para cuestiones concretas: a Gerardo Arriaga, por sus consejos editoriales, a Arturo Tello, por su amplio archivo bibliográfico digitalizado, a José Luis Besada, Francesc Villanueva y Xavier Alern, por sus

observaciones cibernéticas, a José Julián Borreguero en Sevilla, a Richard Sherr y a Sergio Ramiro por la información vaticana y romana, a Kenneth Kreitner, por sus puntualizaciones estilísticas, a Víctor Langa Godino, por la ayuda filológica con las traducciones latinas; y a otros tantos como Álvaro Torrente, Elena Torres, Nacho Rodríguez, Pablo Zamarrón, Ángel Chirinos o José Vicente Sánchez; también a Rupert Damerell y Walter Testolin, por la dirección musical de las misas interpretadas y grabadas en concierto, al cuarteto vocal italiano y a Zenobia Scholars.

A Jacopo, Xin Ying, Livio y Marcello por las conversaciones y el trabajo compartido en la Postgraduate Room de la Universidad de Southampton; a Clarita, por todo su cariño, y a Séphora, Guille, Alberto, Filipe, Capa, por hacer de mi tiempo en la ciudad inglesa uno de los periodos más divertidos de mi vida. A todos los artistas e investigadores de la Real Academia de España, mis nazarenos con los que tanto disfruté durante mi estancia en Roma, especialmente, a Julia, Fátima, Jesús, Alberto, Ana, Martín, Rafa, Andrés, Manuela, Jaime y Clara; a mis queridos residentes, por esas cenas maravillosas llenas de transferencia interdisciplinar, pero también de risas, sobre todo a Carmen, por ser compañera de agobios este último año, y por supuesto a Pilar, Miguel, Arantxa, Paco, Alba, Óscar, Sergio, Myriam, Laura, Juan, Álvaro, Óscar, Miguel A., Ana, Paula... con los que he disfrutado tanto.

A mis amigos madrileños, Marianela, Nuño, Isa... por las distracciones forzosas para desconectar; especialmente a Vane, por nuestros veranos levantinos. Gracias al equipo *Síneris*: a Cris Ávila, mi hermana adoptada, a Mario, por lo que se dice y no hace falta decir entre mejores amigos, a Cristina Aguilar, por las largas sobremesas y los consejos necesarios, y a Javi, por su apoyo y su revisión atenta en esta edición musical. A Ibis y a Toni, por su sabiduría filosófica y su ingenio; a Noelia y Mariola, por la amistad incondicional; a Irene, por animarme desde el otro lado del charco; a Jon y Nico, por aquel año estupendo. Y a mis musicólogas favoritas: a Tamara, por ser mi compañera diaria y soporte constante, a Eva, mi hermana mayor en Madrid, y, por supuesto, a Elia, Uxía, Isa y Esti —quien ha hecho una postproducción maravillosa con el concierto en Roma que se adjunta en el CD de esta tesis—. A todas ellas, por aguantar a una insufrible doctoranda y sacar sonrisas en los peores momentos.

Y, por último y más importante, gracias a mis padres, a mi hermana Laura, a Fidel y a mi yaya, por mostrarme el mejor ejemplo de un modelo de esfuerzo y dedicación por aquello que uno desea. Gracias por el sustento necesario en mis años de estudio, por

respaldar incondicionalmente todas las decisiones académicas y por el amor que se desborda en casa cada vez que regreso a Alicante –y más ahora con el pequeño Erik que ha aparecido en nuestras vidas–. Por todo ello, dedicaros esta tesis es solo un mínimo gesto frente a todo lo que me habéis brindado.





# TABLA DE CONTENIDOS

<b>AGRADECIMIENTOS .....</b>	<b>7</b>
<b>TABLA DE CONTENIDOS.....</b>	<b>11</b>
ÍNDICE DE TABLAS.....	14
ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES.....	16
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES .....	20
<b>RESUMEN.....</b>	<b>21</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>24</b>
<b>FUENTES Y ABREVIATURAS.....</b>	<b>27</b>
<b>CRITERIOS PARA LA TRANSCRIPCIÓN DE TEXTOS.....</b>	<b>28</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>31</b>
ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	34
HIPÓTESIS DE PARTIDA Y OBJETIVOS .....	45
METODOLOGÍA.....	48
FUENTES CONSULTADAS.....	52
ESTRUCTURA DE LA TESIS .....	59
DESCRIPCIÓN DE LOS CONCIERTOS GRABADOS EN EL CD ADJUNTO .....	61
<b>CAPÍTULO 1: PEÑALOSA Y SU CONTEXTO HISTÓRICO .....</b>	<b>65</b>
1.1. NUEVA LUZ SOBRE LA VIDA DE FRANCISCO DE PEÑALOSA: ENTRE LA CORTE DE ARAGÓN Y LA CATEDRAL DE SEVILLA.....	67
Construcción historiográfica de la biografía de Peñalosa .....	69
Origen familiar.....	76
El ámbito aragonés.....	83
La corte itinerante .....	90
La codiciada canonjía hispalense.....	94
Nuevos sucesos cortesanos .....	97
La muerte de Felipe, el luto de Juana: una situación ingobernable.....	98
El ambiente sevillano .....	100
La educación del favorito del rey: el infante Fernando.....	111
Rivalidad entre hermanos y muerte del rey.....	116
Periodo de transición.....	120
1.2. PEÑALOSA EN ROMA: EL CÍRCULO MUSICAL DE LA CAPILLA SIXTINA .....	123
Relaciones entre los reinos hispanos y Roma a comienzos del <i>Cinquecento</i> .....	125
La función de Peñalosa en la Curia.....	130
Interpretación musical en la capilla pontificia a través de los <i>Diarii Sistini</i> .....	140
1.3. REGRESO A SEVILLA: SUS ÚLTIMOS AÑOS.....	151
<b>CAPÍTULO 2: LAS FUENTES Y EL CONTEXTO DE SU PRODUCCIÓN.....</b>	<b>157</b>
2.1. EL MANUSCRITO 2-3 DE TARAZONA (E-Tz 2-3).....	161
El contenido .....	161
Cronología y procedencia .....	164
2.2. EL MANUSCRITO 12 DE COIMBRA (P-CUG 12) .....	171
2.3. OTRAS FUENTES SECUNDARIAS.....	175
E-Tz 5 .....	175
E-Boc 5 .....	176
Gonzalo de Baena y el <i>Arte novamente inventada pera aprender a tanger</i> .....	178
2.4. LOS MOVIMIENTOS «PERDIDOS» E INCOMPLETOS Y LAS ATRIBUCIONES CONFLICTIVAS.....	178
2.5. LA DIFUSIÓN DE LA OBRA DE PEÑALOSA POR EL NUEVO MUNDO.....	180

2.6. COMPARACIÓN DE LA MISA <i>DEL OJO</i> ENTRE LAS FUENTES E-Tz 2-3 Y P-CUG 12 .....	183
<b>CAPÍTULO 3: EL ESTILO MUSICAL DE FRANCISCO DE PEÑALOSA A TRAVÉS DE SUS MISAS .....</b>	<b>193</b>
3.1. INTRODUCCIÓN .....	195
3.1.1. Marco teórico .....	197
3.1.2. El problema metodológico .....	204
3.1.3. Los objetivos, la aplicación metodológica y la estructura .....	211
3.2. LA CIRCULACIÓN DE MISAS HISPANAS Y EXTRANJERAS A FINALES DEL SIGLO XV Y PRINCIPIOS DEL XVI .....	215
3.3. LA CUESTIÓN DE LA CRONOLOGÍA .....	226
3.4. MISAS BASADAS EN MELODÍAS HISPANAS: <i>NUNCA FUE PENA MAYOR</i> , <i>POR LA MAR</i> Y <i>DEL OJO</i> .....	231
3.4.1. La <i>Missa Nunca fue pena mayor</i> .....	231
Procedencia .....	231
El ambitus de sus misas y el caso <i>Nunca fue pena mayor</i> .....	235
La textura y el tratamiento del modelo polifónico .....	237
Estructura y relación texto-música .....	251
Carácter modal .....	254
Conclusiones .....	256
3.4.2. La <i>Missa Del ojo</i> .....	258
Procedencia .....	258
Textura, configuración rítmico-melódica y tratamiento del <i>cantus firmus</i> .....	262
El material prestado .....	272
Carácter modal, <i>ambitus</i> y la adaptación de la música al texto .....	283
Conclusiones .....	291
3.4.3. La <i>Missa Por la mar</i> .....	293
Procedencia .....	293
La internacionalidad de la <i>Missa Por la mar</i> .....	294
Un estilema en sus misas .....	304
Conclusiones .....	308
3.5. LA MISA <i>AVE MARIA PEREGRINA</i> Y LA DEVOCIÓN MARIANA .....	310
El material prestado y su conexión con la devoción mariana .....	310
Aspectos modales y tratamiento del <i>cantus firmus</i> .....	318
Peñalosa vs La Rue vs Anchieta .....	328
Conclusiones .....	329
3.6. MISCELÁNEA DE ESTILOS: LA MISA DE AMALGAMA <i>REX VIRGINUM</i> , LA MISA FERAL Y LOS MOVIMIENTOS SUELTOS .....	332
La tradición musical de las misas de amalgama en la Península ibérica .....	332
Hipótesis sobre el contexto compositivo .....	334
El material prestado y los tropos .....	337
La cuestión del <i>ambitus</i> y las claves .....	346
Diferencias estilísticas .....	349
Escobar .....	349
Peñalosa .....	351
Últimos movimientos: Hernández y Pérez de Alba .....	356
La <i>Missa ferial</i> y los movimientos sueltos .....	358
Conclusiones .....	361
3.7. <i>L'HOMME ARMÉ</i> Y <i>ADIEU MES AMOURS</i> : ¿MODELOS INTERNACIONALES? .....	363
3.7.1. La tradición europea de misas <i>L'homme armé</i> .....	363
<i>L'homme armé</i> de moda .....	363
<i>L'homme armé</i> en la Península ibérica .....	368
La tradición <i>L'homme armé</i> a través del material preseleccionado .....	372
La tradición <i>L'homme armé</i> a través del contrapunto .....	378
La tradición <i>L'homme armé</i> a través de la modalidad y los aspectos estructurales .....	383
3.7.2. La misa <i>Adieu mes amours</i> como homenaje a Josquin .....	387
El origen de la melodía y las misas .....	387
<i>Adieu mes amours</i> ¿misa parodia? .....	392
El caso Obrecht .....	400
3.8. CONCLUSIONES .....	405

<b>CAPÍTULO 4: LEGADO DEL COMPOSITOR.....</b>	<b>411</b>
4.1. HERENCIAS EN CRISTÓBAL DE MORALES Y FRANCISCO GUERRERO.....	413
La catedral de Sevilla como centro neurálgico .....	413
Concordancias y fuentes .....	418
La inspiración de <i>L'homme armé</i> .....	420
Las misas marianas .....	435
Algunas conclusiones.....	447
<b>CAPÍTULO 5: REGRESO AL FUTURO: INTERPRETACIÓN HISTÓRICA VERSUS INTERPRETACIÓN ACTUAL.....</b>	<b>451</b>
5.1. <i>DELOREAN</i> AL PASADO: UNA GUÍA HISTÓRICA .....	453
Contexto e intérpretes .....	456
Mensuraciones y rítmica .....	467
Modalidad y <i>Musica ficta</i> .....	472
La alineación de la letra .....	476
5.2. CARACTERÍSTICAS DE LA <i>RES FACTA</i> Y EL <i>CONTRAPUNTO ALLA MENTE</i> : LAS MISAS DE PEÑALOSA COMO CASO DE ESTUDIO.....	479
La improvisación en la tratadística europea .....	484
El «contrapunto del viso» en los teóricos hispanos.....	491
Caso de estudio: una selección de cadencias en las misas de Peñalosa .....	497
Algunas conclusiones.....	502
5.3. TREN AL FUTURO: LAS PRODUCCIONES MUSICALES ACTUALES .....	505
1992: <i>Francisco de Peñalosa: Missae Ave Maria peregrina, Nunca fue pena mayor</i> . Westminster Cathedral Choir. James O'Donnell (Hyperion 66629) .....	509
1997: <i>Court and Cathedral. The two worlds of Francisco de Peñalosa</i> . Concentus Musicus Minnesota. Arthur Maud. Meridian 84406. ....	511
2006: <i>Francisco de Peñalosa: Missa Del ojo - Motetten</i> . Peñalosa-Ensemble (Organum Classics Ogm 261081) .....	513
Conclusiones y propuesta .....	516
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>519</b>
<b>CONCLUSIONS.....</b>	<b>533</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>545</b>
TRATADOS Y FUENTES PRIMARIAS.....	545
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	547
EDICIONES MUSICALES.....	581
PÁGINAS WEB.....	583
DISCOGRAFÍA .....	583
<b>APÉNDICES.....</b>	<b>587</b>
APÉNDICES DEL CAPÍTULO 1.1.....	587
APÉNDICES DEL CAPÍTULO 1.2.....	595
Apéndice 1.2.1. Traducción de las copias de bulas y breves papales de León X que hizo Herman- Walther Frey. ....	595
Apéndice 1.2.2. Más documentos del Archivo Secreto Vaticano: .....	602
Apéndice 1.2.3. Diarios Sixtinos .....	605
Diario de Johann Burchard (1483-1506). Papados de Inocencio VIII y Alejandro VI. Tomo segundo .....	605
Diario de Paris de Grassis. Pontificado de León X.....	611
Apéndice 1.2.4. Andrea Adami, <i>Osservazioni per ben regolare</i> .....	611
APÉNDICE 3.1. CANCIÓN <i>NUNCA FUE PENA MAYOR</i> DE JUAN DE URREDE.....	615
APÉNDICE 3.2. CANCIÓN POLIFÓNICA <i>ADIEU MES AMOURS</i> DE JOSQUIN DES PREZ .....	617
APÉNDICE 5. CLÁUSULAS DE LA CAPILLA MUSICAL DEL SANTO SEPULCRO FUNDADA EN 1545 POR EL IV CONDE DE UREÑA, JUAN TÉLLEZ-GIRÓN.....	620

## ÍNDICE DE TABLAS

- Tabla 1.1.1. Estancia de Peñalosa en las diferentes instituciones a lo largo de su vida.
- Tabla 1.2.1. Permuta de la canonjía más beneficios por el arcedianato de Carmona y pensiones.
- Tabla 1.2.2. Pagos en el año 1517 a los cantores de la capilla pontificia desde la serie ACS, *Introitus et exitus*.
- Tabla 1.2.3. Cantores hispanos y cantores de procedencia dudosa a principios del siglo XVI sirviendo en la Capilla Sixtina. Los señalados en gris también eran compositores.
- Tabla 2.1.1. Fuentes de las misas y movimientos sueltos de Francisco de Peñalosa.
- Tabla 2.1.2. Tabla del contenido, foliación y correspondencia con los manuscritos de E-TZ 2-3.
- Tabla 2.2.1. Misas en P-Cug 12 y sus correspondencias en otros manuscritos peninsulares.
- Tabla 2.5.1. Misas completas conservadas en los códigos de Guatemala.
- Tabla 2.6.1. Figuras rítmicas y melódico-rítmicas variables entre los manuscritos de la misa *Del ojo*.
- Tabla 3.2.1. Relación de misas y movimientos sueltos conservadas en manuscritos peninsulares.
- Tabla 3.2.2. Comparativa del número de misas franco-flamencas difundidas por la Península en tiempos de Peñalosa.
- Tabla 3.3.1. Relación de acordes finales con 3ª en los movimientos de las misas de Peñalosa.
- Tabla 3.3.2. Comparación entre el número de cadencias y las dimensiones entre movimientos (nº de breves), abajo expresado en porcentajes.
- Tabla 3.3.3. Análisis de las misas de Peñalosa según los parámetros de Meconi y Wegman.
- Tabla 3.4.1.1. Estructuras textual y musical en la canción *Nunca fue pena mayor* de Urrede.
- Tabla 3.4.1.2. Tratamiento de *cantus firmus* y mensuraciones en las misas *Nunca fue pena mayor* de Peñalosa y La Rue.<sup>1</sup>
- Tabla 3.4.2.1. Tratamiento del *cantus firmus* y de la mensuración en la *Missa Del ojo* de Peñalosa.
- Tabla 3.4.2.2. Claves utilizadas para cada movimiento de las misas de Peñalosa.
- Tabla 3.5.1. Obras basadas en la *Salve Regina* y el *Ave Maria* compuestas a principios del siglo XVI.
- Tabla 3.6.1. Biografías de los compositores de la *Missa Rex Virginum* (las casillas en azul indican puestos en las capillas regias y en naranja para la capilla hispalense).
- Tabla 3.6.2. Melodías empleadas por compositores anteriores y posteriores a Peñalosa para las misas *Beata Virgine* y *Rex Virginum*.<sup>2</sup>
- Tabla 3.6.3. Claves y modos de los movimientos de la *Missa Rex Virginum*.
- Tabla 3.6.4. Estructura del Credo de Peñalosa según las divisiones del texto.

---

<sup>1</sup> Para conocer los motivos de la canción véase el apéndice 3.1.

<sup>2</sup> Véanse las tesis de G. Edward BRUNER: *Editions and analysis of five Missa Beata Virgine Maria by the Spanish composers: Morales, Guerrero, Victoria, Vivanco, and Esquivel*. Tesis doctoral, University of Illinois, 1980, p. 6; y JOSEPHSON: *The Missa De Beata Virgine...*, p. 11 y 228a.

- Tabla 3.7.1.1. Misas *L'homme armé* compuestas previamente al modelo de Peñalosa, datación y fuentes.
- Tabla 3.7.1.2. Repetición de la melodía desconocida en las misas *L'homme armé*.
- Tabla 3.7.1.3. Comparativa del tratamiento del *cantus firmus* en los modelos *L'homme armé* de De Orto, los dos de Josquin, Compère y Peñalosa.
- Tabla 3.7.1.3. *Finalis* (señaladas en negrita) y tonos transportados del *cantus firmus* en las misas *L'homme armé*.
- Tabla 3.7.2.1. Fuentes de la monodia y la *chanson* de Josquin.
- Tabla 4.1. Fuentes y fechas asociadas a las misas *L'homme armé*, *De beata Virgine* o *Rex Virginum* y *Ave Maria* de Josquin, Peñalosa, Morales y Guerrero.
- Tabla 4.2. Número de breves por movimiento y en total entre las misas *L'homme armé* de Peñalosa, Morales y Guerrero.
- Tabla 5.1. Interpretaciones de la proporción sesquiáltera de Pietro Aaron en *Thoscanello de la musica*.
- Tabla 5.2. Resumen de las reglas de Guilelmus Monachus.
- Tabla 5.3. Tablas de consonancias presentadas en los tratados de Diego Del Puerto y Francisco Tovar.
- Tabla 5.4. Producciones discográficas de la obra de Peñalosa.

## ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

- Ejemplo 2.6.1. Cadencia «Domine Deus... Patris» en E-Tz 2-3 (arriba) y P-Cug 12 (abajo).
- Ejemplo 2.6.2. Diferencias en la cadencia del Gloria en E-Tz 2-3 (arriba) y P-Cug 12 (abajo).
- Ejemplo 2.6.3. Cadencia «facta sunt» del Credo en las fuentes E-Tz 2-3 (arriba) y P-Cug 12 (abajo).
- Ejemplo 2.6.4. Cadencia del Sanctus en E-Tz 2-3 (izquierda) y P-Cug 12 (derecha).
- Ejemplo 3.4.1.1. *Ambitus* entre la *Missa Nunca fue pena mayor* de La Rue (imagen extraída de JRP).
- Ejemplo 3.4.1.2. Comparación del *ambitus* de las misas de Peñalosa.
- Ejemplo 3.4.1.3. Inicio del Gloria XV «Dominator Deus».
- Ejemplo 3.4.1.4. Bassus con el contorno del Gloria XV durante el comienzo del Kyrie de la *Missa Nunca fue pena mayor* de Peñalosa.
- Ejemplo 3.4.1.5. Sección «Christe» de la misa *Ave Maris Stella* de Josquin.
- Ejemplo 3.4.1.6. Sección «Christe» de la misa *Nunca fue pena mayor* de Peñalosa.
- Ejemplo 3.4.1.7. Melodía *Nunca fue pena mayor* parafraseada entre voces durante el «Pleni sunt» en el Sanctus.
- Ejemplo 3.4.1.8. Similitud de motivos en las entradas imitativas del Credo en las misas *De Feria* de Févin (arriba) y *Nunca fue pena mayor* de Peñalosa (abajo).
- Ejemplo 3.4.1.9. Entradas imitativas, cadencia y continuidad en el bassus (cc. 113-121 del Gloria, *Missa Nunca fue pena mayor* de Peñalosa).
- Ejemplo 3.4.1.10. Diferencia entre el motivo B de la canción (cc. 21-22) y el material del ostinato en el Credo (cc. 76-78).
- Ejemplo 3.4.1.11. Secuencia en los compases 10-13 del Sanctus, *Missa Nunca fue pena mayor* de Peñalosa.
- Ejemplo 3.4.1.12. Secuencia en el Benedictus (cc. 170-6) de la *Missa Nunca fue pena mayor* de La Rue.
- Ejemplo 3.4.1.13. Cadencia con sonoridad de tritono en los compases 31-33 del Kyrie de Peñalosa.
- Ejemplo 3.4.1.14. Relaciones de tritonos en los cc. 38-42 del Sanctus en la *Missa Nunca fue pena mayor* de La Rue.
- Ejemplo 3.4.2.1. *Cantus firmus* de la *Missa Del ojo*.
- Ejemplo 3.4.2.2. Motivos principales del Kyrie, *Missa Del ojo*.
- Ejemplo 3.4.2.1. «Canon Conversus est retrorsum» en el f. 115v de la *Missa Del ojo*.
- Ejemplo 3.4.2.2. Comienzo del Credo en la *Missa L'ami Baudichon* de Josquin (arriba) con los compases 118-22 del «Pleni sunt» (Sanctus) de la *Missa Del ojo* de Peñalosa (abajo).
- Ejemplo 3.4.2.3. Ejemplos de *fugae ad minimam* en la *Missa Del ojo* de Peñalosa (arriba: *Agnus Dei* II, cc. 47-54) y en la *Missa Malheur me bat* de Josquin (abajo: *Agnus Dei* III, cc. 170-175).
- Ejemplo 3.4.2.4. Comparación entre el comienzo del Alleluia en la *Missa Del ojo* y el *Alleluia. Flores aparuerunt*.

- Ejemplo 3.4.2.5. *Incipits* del *Alleluia*. *Pie pater Dominice* y *Alleluia alleluia*. *Iustus ut palma florebit*, respectivamente.
- Ejemplo 3.4.2.6. Cita de la antífona mariana *Salve Regina* durante el Credo (cc. 92-100).
- Ejemplo 3.4.2.7. Comparación entre la melodía *Por la mar* y los motivos de *a1* en durante el Credo de la *Missa Del ojo*.
- Ejemplo 3.4.2.8. *Por las sierras de Madrid* citado en la misa *Del ojo* (Agnus Dei I) y *quodlibet* de Francisco de Peñalosa.
- Ejemplo 3.4.2.9. Melodía del Agnus Dei de la *Missa Beata Maria Virginis*.
- Ejemplo 3.4.2.10. Cláusula a La-Fa-Do por el movimiento del bassus (cc. 41-44 del Credo).
- Ejemplo 3.4.2.11. Alteración del Mi por *causa necessitatis* en el Agnus Dei II (cc.7-15) de la *Missa Del ojo*.
- Ejemplo 3.4.2.12. Imitaciones triádicas a tres voces en Dufay (*Ce jour de l'an*, cc. 1-9) y Peñalosa (*Missa Del ojo*, Credo, cc. 166-172).
- Ejemplo 3.4.3.1. Comparación de los *cantus firmus* de las misas *Por la mar* de Peñalosa y *Je suis en la mer* de Faugues.
- Ejemplo 3.4.3.2. *Cantus firmus* en la voz superius con un canon de aumentación durante el inicio del Sanctus de la *Missa Por la mar*.
- Ejemplo 3.4.3.3. Melodías ondulantes en el Agnus Dei de la *Missa Por la mar* (cc. 57-63 y 78-83).
- Ejemplo 3.4.3.4. Secuencias en el Credo de la *Missa Faisant regretz* de Josquin (arriba) y en el Gloria de la *Missa Por la mar* (abajo).
- Ejemplo 3.4.3.5. Estilema del «Crucifixus» en las misas *Por la mar*, *Adieu mes amours*, *Nunca fue pena mayor* y *Ave Maria Peregrina*.
- Ejemplo 3.4.3.6. Motivo en el «Crucifixus» del Credo, *Missa sine nomine* en P-Cug 12, ff. 25v.
- Ejemplo 3.4.3.7. Inicio del «Crucifixus» en la *Missa Por la mar* (cc. 97-99).
- Ejemplo 3.4.3.8. Comparación de motivos en «Et incarnatus» en las misas *Por la mar* y *Ave Maria Peregrina*.
- Ejemplo 3.4.3.9. «Et incarnatus» del Credo VI, *Liber Usualis*.
- Ejemplo 3.5.1. Antífona gregoriana *Ave Maria* utilizada como *cantus firmus* en el Kyrie de la misa de Peñalosa.
- Ejemplo 3.5.2. Melodía de la *Salve Regina* en Sevilla, 1565.
- Ejemplo 3.5.3. Tratamiento del *cantus firmus* en el «Kyrie I» y «Christe» de la *Missa Ave Maria Peregrina* de Peñalosa.
- Ejemplo 3.5.4. Comparación de movimiento contrapuntístico en el «Kyrie II» de las misas *Ave Maria Peregrina* de Peñalosa (arriba) y *Ave Maria La Rue* (abajo), respectivamente.
- Ejemplo 3.5.5. Final del Kyrie de la *Missa Ave Maria Peregrina* de Peñalosa.
- Ejemplo 3.5.6. Gloria XV gregoriano en el Gloria de la *Missa Ave Maria Peregrina* (altus, cc. 1-8).
- Ejemplo 3.5.7. Credo IV gregoriano en el Credo de la *Missa Ave Maria Peregrina* (altus, cc. 1-8).



- Ejemplo 3.5.8. Cadencia durante el Credo (cc. 159-162) de la *Missa Ave Maria Peregrina*.
- Ejemplo 3.5.9. Homofonía enriquecida seguida de imitación en valores de mínima durante el Credo de la misa *Ave Maria Peregrina*.
- Ejemplo 3.6.1. Tropo del Kyrie transcrito desde la edición de Müller-Lancé.
- Ejemplo 3.6.2. Melodía del tropo *Rex Virginum* según el manuscrito 911 de la BNC.
- Ejemplo 3.6.3. Gloria IX con tropo *Spiritus et alme*.
- Ejemplo 3.6.4. *Ambitus* de las misas *Beata Virgine Maria* de Josquin (arriba) y *La Rue* (abajo).
- Ejemplo 3.6.5. *Ambitus* de las misas de *Nuestra Señora* de Escobar/Peñalosa/Hernández/Pérez de Alba y Escobar/Anchieta.
- Ejemplo 3.6.6. Cadencia del «Kyrie I» de Escobar y *cantus firmus* parafraseado.
- Ejemplo 3.6.7. Canon superius-tenor y conflicto contrapuntístico en Gloria de Peñalosa.
- Ejemplo 3.6.8. Imitación a distancia de mínima (a la 6ª, 2ª y 8ª) en el Gloria.
- Ejemplo 3.6.9. Imitación del «Cum Sancto» de Josquin (arriba) y Peñalosa (abajo, sin transportar).
- Ejemplo 3.6.10. Bloques de acordes del «Miserere nobis» en el Agnus Dei de Pérez de Alba.
- Ejemplo 3.6.11. Correspondencia de *cantus firmus* de la *Missa ferial* con melodías gregorianas.
- Ejemplo 3.7.1.1. Transcripción desde NapBN, f. 58v.
- Ejemplo 3.7.1.2. Comparación de melodías desconocidas en las misas *L'homme armé*.
- Ejemplo 3.7.1.3. Comparación motivica del comienzo de la *Missa Thomas* (32ª) Kyrie I, Christe y Kyrie II; con el de la *Missa Sanguis* de Caron, Kyrie I, Christe, y Kyrie II (Imagen extraída de Reynolds).
- Ejemplo 3.7.1.4. *Missa Thomas*, Patrem, cc. 4-8, y Caron: *Missa Jesus autem transiens*, Kyrie I, cc. 12-16.
- Ejemplo 3.7.1.5. Imitaciones por 7ª, 5ª y 3ª en el Credo (cc. 161-170) de la misa *L'homme armé* de Peñalosa.
- Ejemplo 3.7.1.6. «Christe» de Peñalosa (arriba) y «Kyrie I» de Josquin (abajo) con adornos en el *cantus firmus* durante la cláusula.
- Ejemplo 3.7.1.7. Tesitura de las voces de diferentes misas *L'homme armé*.
- Ejemplo 3.7.2.1. *Chanson* monofónica *Adieu mes amours* en F-Pn, Fons Français Ms. 9346, f. 85v.
- Ejemplo 3.7.2.2. Cadencias de la *chanson Adieu mes amours* (cc. 15-20) (arriba) y del «Kyrie I» de Peñalosa (abajo).
- Ejemplo 3.7.2.3. Sección del Sanctus de la misa *Adieu mes amour* con contrapunto arcaizante.
- Ejemplo 3.7.2.4. Imitaciones a la mínima entre superius, altus y bassus en el Gloria.
- Ejemplo 3.7.2.5. Sanctus de Peñalosa (cc. 13-16) y de Obrecht (cc. 7-10) con figuración similar a la *chanson* de Josquin.
- Ejemplo 4.1. Comparación de motivos similares en las misas *L'homme armé* de Peñalosa (arriba) y Morales a 4 vv. (abajo) durante el inicio del Credo.

- Ejemplo 4.2. Final del Agnus Dei II de Peñalosa (arriba) y del Agnus Dei I de Morales (abajo) con escalas en semínima ascendente y mínimas con puntillo.
- Ejemplo 4.3. Síncopas entre los modelos *L'homme armé* de Morales a 4 voces (arriba) y Peñalosa (abajo).
- Ejemplo 4.4. Cadencia del «Kyrie I» de Peñalosa y «Kyrie II» de Morales (a 5 voces) en las misas *L'homme armé*.
- Ejemplo 4.5. Cadencia del «Christe» en Peñalosa (arriba) y Morales (abajo), con contrapunto similar en la voz superius e imitaciones del tema B del *cantus firmus*, migrado y transportado.
- Ejemplo 4.6. *Cantus firmus* en altus y contramelodía similar en el bassus al inicio del Gloria en los modelos *L'homme armé* de Peñalosa (arriba) y Guerrero, versión de Oporto (abajo).
- Ejemplo 4.7. Comparación de la sección homofónica «Et incarnatus» inspirada en Peñalosa (arriba), Guerrero (abajo).
- Ejemplo 4.8. Comparación del inicio del Gloria en las misas *Rex Virginum* (Peñalosa) y *De beata Virgine* (a 4) de Morales.
- Ejemplo 4.9. Secuencia en la sección «Cum Sancto» del movimiento Gloria en la misa *Rex Virginum* de Peñalosa (arriba) y *De beata Virgine* (a 4) de Morales (abajo).
- Ejemplo 4.10. Textura imitativa al inicio del «Christe» de las misas *Rex Virginum* de Escobar (arriba) y *De beata Virgine* de Guerrero (abajo).
- Ejemplo 4.11. Motivos melódicos repetidos entre los Glorias de Peñalosa (arriba) y Guerrero (abajo).
- Ejemplo 4.12. Sección «Et homo factus est» de homofonía enriquecida en el Credo de Peñalosa (arriba) y Guerrero (abajo).
- Ejemplo 4.13. Cadencia final del Agnus Dei en la misa *De beata Virgine* de Guerrero.
- Ejemplo 4.14. Ritmo recurrente como elemento unificador en la misa *Ave Maria* de Morales.
- Ejemplo 5.1. Cadencia del «Christe eleison» en la *Missa L'homme armé*.
- Ejemplo 5.2. Cadencia en el Gloria de la *Missa Adieu mes amours*.
- Ejemplo 5.3. Cadencia final del Agnus Dei I en la *Missa Ave Maria Peregrina*.
- Ejemplo 5.4. Cadencia final del Kyrie de la *Missa L'homme armé*.
- Ejemplo 5.5. Últimos compases del motete *Unica est columba mea* de Francisco de Peñalosa en el impreso de Gonzalo de Baena, 1540 (arriba) y en E-Tz 2-3, ff. ccxliiii-ccliv (abajo).
- Ejemplo 5.6. Entonación del Gloria del *Missal* de Zaragoza (1522).

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Ilustración 1.1.1. Familia Peñalosa ligada a la corte de Castilla.
- Ilustración 1.1.2. Árbol genealógico de los Peñalosa en conexión con la familia de Bartolomé de las Casas.
- Ilustración 1.1.3. Certificado de entrada de Francisco de Peñalosa en la capilla aragonesa, firmado por Jaume de Santàngel.
- Ilustración 1.1.4. Real Cédula de Fernando el Católico al cabildo de Sevilla (9-III-1509).
- Ilustración 1.1.5. Monasterio de San Pedro de Cardeña.
- Ilustración 1.1.6. Acta capitular donde aparece Peñalosa encargándose de la educación de los cantores.
- Ilustración 1.3.1. Capilla de Santa María de la Antigua en la catedral de Sevilla.
- Ilustración 2.1.1. Altus (izquierda) y tenor (derecha) en la letanía del motete *Ave Maria* de Compère con los nombres «Sancte Gaudiose» y «Sancte Prudenti» añadidos (E-Tz 2-3, ff. 181v-182r).
- Ilustración 2.4.1. Comparación entre la primera línea melódica de la voz superius del responsorio *Sicut cervus* de Ockeghem en el manuscrito Chigi (arriba) y Peñalosa en E-Tz 5 (abajo).
- Ilustración 2.6.1. Comparación entre el canon retrogradado de E-TZ 2-3, f. 115v (arriba) y P-Cug 12, f. 39v (abajo) en el Gloria de la misa *Del ojo* (voz del tenor).
- Ilustración 2.6.2. Cambios mensurales en P-Cug 12 (abajo) con respecto a E-Tz 2-3 (arriba) en el Credo.
- Ilustración 2.6.3. Alineación del texto correcta en Coimbra (abajo) con respecto a E-Tz 2-3 (arriba) durante el Credo.
- Ilustración 3.4.1. Anónimo, *La Virgen de los Reyes Católicos*, ca. 1491-1493.
- Ilustración 3.4.2.1. Mención a la *Missa Del ojo* con la corrosión por la acidez de la tinta en E-Tz 2-3, f. Iv.
- Ilustración 3.7.2.1. Folio 144r del manuscrito 2-3 de Tarazona, con la voz del altus incompleta y sin la rúbrica del canon en el bassus.
- Ilustración 4.1. Morales, *Missa L'homme armé* (4vv.). Fuente: *Christophori Moralis Hyspalensis missarum liber secundus*. Rome, Valerio and Luigi Dorico, 1544.
- Ilustración 4.2. Miniatura del Kyrie de la *Missa De beata Virgine* (a 4 voces) de Morales en el *Missarum liber primus* (Roma, 1544), ff. i<sup>v</sup>.
- Ilustración 4.3. Altar de la Virgen de la Antigua en la catedral de Sevilla. Anónimo, ca. XV.
- Ilustración 5.1. Tabla de consonancias de Pietro Aaron en *Thoscanello della musica* (1523).

## RESUMEN

La tesis doctoral titulada «Francisco de Peñalosa (*ca.* 1470-1528) y las misas en sus distintos contextos» explora la figura de este compositor desde un acercamiento biográfico, del mismo modo que pretende describir y analizar los diferentes estilos adoptados en sus misas y ponerlos en relación con las posibles influencias extranjeras y del contexto para el que fueron compuestas.

A raíz de las numerosas preguntas que han surgido tras el estudio de las fuentes y la lectura de la bibliografía secundaria, se ha planteado una hipótesis que se pretenderá demostrar a lo largo de esta tesis: Francisco de Peñalosa fue una figura fundamental en su época como agente unificador de diferentes estilos procedentes de las tradiciones hispana y borgoñona para el caso de sus misas, que servirán como punto de partida para las siguientes generaciones de compositores hispanos. Desde las numerosas preguntas que surgen en torno al compositor y a sus misas, entre los objetivos propuestos se procurará descubrir el papel que desarrolló Francisco de Peñalosa como cantor y compositor de Fernando el Católico, como canónigo de la catedral de Sevilla, como maestro de música del infante Fernando y como cantor del papa León X, desde la nueva información obtenida tras el vaciado en los diferentes archivos españoles, romanos y vaticanos. El resultado de este primer objetivo ha sido la narración de una biografía de Peñalosa, que conjuga los nuevos y los ya conocidos hechos vitales del músico con los sucesos más relevantes de la historia política, social y cultural que afectaban a los diferentes ámbitos de las instituciones para las que sirvió. Tras el rastreo de nuevos documentos de carácter económico-administrativo se ha logrado determinar una mayor presencia en la capilla aragonesa y la protección del Rey Católico durante los años en los que simultaneaba sus cargos en la catedral hispalense y la corte (1506-1516), entre otros hallazgos.

Por otro lado, para el caso de las misas de Peñalosa, se pretende conocer el proceso compositivo y el grado de hibridación estilística, identificando los rasgos musicales heredados de la tradición hispana de los procedimientos de origen franco-flamenco utilizados en estas obras. Algunas corrientes historiográficas han considerado que la práctica compositiva a principios del siglo XVI en la Península ibérica se encontraba fuera de los ejes centrales de difusión musical europea, en las denominadas «periferias». Tras

el análisis comparativo de sus misas, no solo se ha descubierto el dominio total de los procedimientos procedentes de la tradición franco-flamenca –de compositores precedentes y coetáneos–, sino también su versatilidad a la hora de integrar ciertos recursos contrapuntísticos y modales –procedentes de la tradición hispana y borgoñona– en cada una de sus obras, logrando crear diferentes lenguajes compositivos adecuados al significado y al contexto litúrgico para el que fueran destinadas. Con ello, se ha comprobado que la práctica compositiva de las misas de este músico –como ocurre con otros de su generación, como Anchieta o Escobar– no era ajena a las innovaciones musicales europeas, pues la difusión de las fuentes que contenían polifonía internacional –así como los contactos entre músicos franco-flamencos que viajaban a la Península– permitió una fecunda transmisión entre ambas tradiciones.

El estudio de las fuentes donde se conservan las misas de Peñalosa –el manuscrito 2-3 de la catedral de Tarazona y el 12 de la Universidad de Coimbra, principalmente– ha determinado que la polifonía de la época de los Reyes Católicos seguía sonando en algunas instituciones eclesiásticas hispanas a mediados del siglo XVI. Entre ellas, la catedral de Sevilla –cuyos inventarios reflejan libros con el corpus del compositor– pudo haber sido un centro de confluencia entre aquella generación y las de Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero. Con el fin de averiguar la transmisión estilística, se estudiarán las posibles influencias musicales de estos compositores heredadas de la generación precedente para el caso de las misas que compartan el mismo material de *cantus firmus* y se comprobará cómo ambas personalidades partieron de la obra de Peñalosa y de numerosos rasgos en la música de Josquin para desarrollar un estilo propio en sus misas *L’homme armé*, *De beata Virgine* y *Ave Maria*.

Los últimos objetivos enlazan directamente la interpretación histórica con las producciones de misas ibéricas en la actualidad. Primeramente, se establecen las bases sobre el contexto en el que eran interpretadas estas obras, las características de las agrupaciones históricas y todos aquellos aspectos relacionados con el *ambitus*, el *tempus* y las relaciones entre mensuraciones, la *musica ficta*, la alineación de la letra o las diferentes prácticas *ex tempore* dadas en la Península, según los principales tratados de finales del siglo XV y principios del XVI. Tras este bosquejo, se analizarán todos estos parámetros en una selección de proyectos discográficos actuales para determinar en qué medida continúan estos preceptos teóricos renacentistas. A su vez, se adjuntará una

propuesta interpretativa basada en algunos criterios historicistas que podrían orientar a las agrupaciones actuales.

Con el propósito de permitir que las misas polifónicas ibéricas se divulguen más allá de esta tesis y se den a conocer entre el público actual, el segundo volumen contiene la edición de las misas de Peñalosa y algunos movimientos sueltos que ya han servido como base para proyectos de recuperación durante el proceso de elaboración de este trabajo, como la interpretación y grabación de las misas *L'homme armé*, *Adieu mes amours* y *Por la mar* en dos conciertos distintos –con conferencias y mesas redondas previas sobre la temática– y que se pueden escuchar en el CD adjunto a este trabajo.

## ABSTRACT

The doctoral thesis entitled ‘Francisco de Peñalosa (c.1470 - 1528) and masses in their different contexts’ explores the figure of this composer from a biographical perspective, whilst also aiming to describe and analyse the different styles used in his masses, placing them in relation to their possible foreign influences and the context for which they were composed.

After studying our sources and reading the secondary bibliography, numerous questions arose; consequently, the following hypothesis was formulated, which we will seek to demonstrate over the course of the thesis: Francisco de Peñalosa was a fundamental figure of his time, who unified different styles originating from the Hispanic and Burgundy traditions for use in his masses, which would act as a launching pad for the subsequent generation of Hispanic composers. Drawn from the many questions which have arisen regarding the composer and his masses, one proposed aim is to discover Francisco de Peñalosa’s role as a cantor and composer for Ferdinand the Catholic, as canon of Seville cathedral, as prince Ferdinand’s music tutor and as a cantor for Pope Leo X, through new information obtained after scouring a range of Spanish, Roman and Vatican archives. As a result of this first aim, a biography of Peñalosa has been narrated, combining new and previously-known facts about the musician’s life with the most relevant events in political, social and cultural history to affect the different environments in the institutions where he served. After examining new economic-administrative documents, we were able to determine, amongst other findings, that Peñalosa’s presence in the Aragonese royal chapel and in protecting the Catholic King was greater during his period of responsibility at Seville cathedral and in the court (1506 - 1516).

By contrast, where Peñalosa’s masses are concerned, we seek to understand his composition process and degree of stylistic hybridisation, identifying those musical traits used in these works which are inherited from the Hispanic tradition originating from French-Flemish procedures. Certain historiographical currents of thought have considered early 16th-century composition practices in the Iberian Peninsula to be located far from the central axes of European musical dissemination, in the so-called ‘peripheries’. Following a comparative analysis of Peñalosa’s masses, we discovered not only his absolute mastery of methods originating in the French-Flemish tradition –by



preceding and contemporary composers– but also his versatility when integrating certain counterpoint and modal resources –from the Hispanic and Burgundy traditions– into each of his works, successfully creating different, appropriate composition ‘languages’ for the liturgical meaning and context for which they were intended. Therefore, we saw that this musician’s mass composition practices –as was also the case of some of his contemporaries, such as Anchieta or Escobar– were not marginalised from European musical innovation, since dissemination of sources containing international polyphony – in addition, the direct contact between French-Flemish musicians who travelled to the Peninsula and Spanish singers– allowed for fruitful exchange between the two traditions.

Peñalosa’s masses are principally preserved in Tarazona cathedral’s manuscript 2-3 and Coimbra University’s manuscript 12, and a study of these sources has shown that polyphony from the Catholic Monarchs’ era continued to be heard in some Hispanic ecclesiastic institutions in the mid-16th century. Amongst these, Seville cathedral –whose records refer to books including the composer’s works– may have been a point of convergence between that generation and Cristóbal de Morales and Francisco Guerrero’s respective periods. With the aim of better understanding this stylistic exchange, we will study these composers’ possible musical influences, inherited from the preceding generation for use in masses which share the same *cantus firmus* material; similarly, we will see how the starting point for both individuals was Peñalosa’s work and numerous traits from Josquin’s music, used to develop their own style in their masses *L’homme armé*, *De beata Virgine* and *Ave Maria*.

The latter aims directly link historical interpretation with the production of Iberian masses in current times. Firstly, we will establish the foundations of the context in which these works were performed, the characteristics of their historical groupings and every aspect relating to their *ambitus*, *tempus*, relationships between mensurations, *musica ficta*, text-underlay to music or the different *ex tempore* practices employed in the Peninsula, in line with the main late 15th and early 16th-century conventions. We will then proceed to analyse all of these parameters in a selection of current recording projects, to determine to what extent they continue these theoretical Renaissance precepts. In turn, we will add an interpretative proposal based upon certain historicist criteria which could guide the current groupings.

With the aim of allowing Iberian polyphonic masses to be circulated beyond this thesis, and of making them known to the modern-day audience, the second volume

contains the edition of Peñalosa's masses and a certain number of individual movements, which have acted as a base for restoration projects as this study was being produced. For example, the performance and recording of the masses *L'homme armé*, *Adieu mes amours* and *Por la mar* in two different concerts –preceded by conferences and round tables on the topic– which can be heard on the attached CD.

## FUENTES Y ABREVIATURAS

<b>RISM</b>	Répertoire Internationale des Sources Musicales	<b>E-Asa</b>	Ávila, Archivo del Monasterio de Santa Ana
<b>DIAMM</b>	Digital Image Archive of Medieval Music	<b>E-Bbc</b>	Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya. Biblioteca Central
<b>NG</b>	<i>New Grove Dictionary of Music and Musicians</i>	<b>E-Boc</b>	Barcelona, Biblioteca de l'Orfeo Català
<b>MGG</b>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i>	<b>E-BULh</b>	Burgos, Monasterio de las Huelgas
<b>CSIC</b>	Centro Superior de Investigaciones Científicas	<b>E-E</b>	El Escorial, Palacio Real, Monasterio de San Lorenzo
<b>JAMS</b>	<i>Journal of the American Musicological Society</i>	<b>E-Mn</b>	Madrid, Biblioteca Nacional de España
<b>ICCMU</b>	Instituto Complutense de Ciencias Musicales	<b>E-MO</b>	Montserrat, Monasterio de Santa María
<b>AMA</b>	<i>Adieu mes amours</i>	<b>E-Mp</b>	Madrid, Biblioteca del Palacio Real
<b>AMP</b>	<i>Ave Maria Peregrina</i>	<b>E-Sc</b>	Sevilla, Catedral Metropolitana, Biblioteca del Coro
<b>EO</b>	<i>El ojo / Del ojo</i>	<b>E-Sco</b>	Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina
<b>L'HA</b>	<i>L'homme armé</i>	<b>E-SE</b>	Segovia, Archivo Capitular de la Catedral
<b>NFPM</b>	<i>Nunca fue pena mayor</i>	<b>E-Tc</b>	Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral Metropolitana
<b>PLM</b>	<i>Por la mar</i>	<b>E-Tc reservado</b>	Toledo, Catedral, Obra y Fábrica
<b>RV</b>	<i>Rex Virginum</i>	<b>E-Tz</b>	Tarazona, Archivo de la Catedral
<b>c. / cc.</b>	compás, compases	<b>E-VAu</b>	Valencia, Biblioteca Universitaria
<b>cf</b>	<i>cantus firmus</i>	<b>P-Cug</b>	Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade
<b>S/A/T/B</b>	Superius / altus / tenor / bassus	<b>P-Pm</b>	Oporto, Biblioteca Pública Municipal
<b>p. / pp.</b>	página / páginas	<b>I-Rvat / V-CVbav</b>	Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana
<b>f. / ff.</b>	folio / folios	<b>I-Nn</b>	Nápoles, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III
<b>arm.</b>	armario	<b>I-Bc</b>	Bolonia, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna
<b>leg.</b>	legajo	<b>I-MA</b>	Milán, Biblioteca Ambrosiana
<b>car.</b>	carpeta	<b>I-Mfd</b>	Milán, Archivo della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale
<b>secc.</b>	sección	<b>I-Fr</b>	Florenia, Biblioteca Riccardiana
<b>reg.</b>	registro	<b>I-Fn</b>	Florenia, Biblioteca Nazionale Centrale
<b>nº</b>	número	<b>I-Rc</b>	Roma, Biblioteca Casanatense
<b>vol.</b>	volumen	<b>I-REsp</b>	Reggio Emilia, Archivo della Chiesa di San Prospero
<b>†</b>	muerte	<b>F-Pn</b>	Paris, Bibliothèque Nationale
<b>ca.</b>	<i>circa.</i>	<b>F-CA</b>	Cambrai, Mediathèque Municipale
<b>coord.</b>	coordinador	<b>D-B MS</b>	Berlín, Staatsbibliothek

<b>ed.</b>	editor	<b>D-Mbs</b>	Munich, Bayerische Staatsbibliothek
<b>AGS</b>	Archivo General de Simancas	<b>D-Ngm</b>	Nuremberg, Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums
<b>AGI</b>	Archivo General de Indias	<b>D-Rp</b>	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek
<b>AHN</b>	Archivo Histórico Nacional	<b>D-ROu</b>	Rostock, Universitätsbibliothek Rostock
<b>AHN NOB</b>	Archivo Histórico Nacional (Sección Nobleza)	<b>D-Ju</b>	Jena, Universitätsbibliothek
<b>ACS</b>	Archivo de la Catedral de Sevilla	<b>D-LEu</b>	Leipzig, Universitätsbibliothek
<b>AC</b>	Actas Capitulares	<b>D-USch</b>	Ulm, Münster Bibliothek
<b>ACA</b>	Archivo de la Corona de Aragón. RP (Real Patrimonio); RC (Real Cancillería)	<b>CZ-Bam</b>	Brno, Archiv města Brna
<b>ACC</b>	Archivo de la Catedral de Córdoba	<b>CH-SGS</b>	San Galo, Stiftsbibliothek
<b>ACSEG</b>	Archivo Capitular de Segovia	<b>PL-Kk</b>	Cracovia, Biblioteka Kapituły Katedralnej
<b>ASV</b>	Archivo Segreto Vaticano	<b>A-Wn</b>	Viena, Österreichische Nationalbibliothek
<b>ASR</b>	Archivio di Stato di Roma	<b>S-U</b>	Uppsala, Universitetsbiblioteket
<b>BAV</b>	Biblioteca Apostólica Vaticana	<b>US-BLI</b>	Bloomington, Indiana University, Lilly Library
<b>RACV</b>	Real Audiencia y Chancillería de Valladolid (España). Registro del Sello	<b>US-Wc</b>	Washington, Library of Congress
<b>CSR</b>	Casa y Sitios Reales (AGS)		
<b>RGS</b>	Registro General del Sello (AGS)		
<b>RP, MR</b>	Real Patrimonio, Maestre Racional (ACA)		
<b>RC</b>	Real Cancillería (ACA)		

## CRITERIOS PARA LA TRANSCRIPCIÓN DE TEXTOS

Los textos de las fuentes primarias se han transcrito en forma de ediciones diplomáticas. En general se ha respetado la ortografía original y solo se ha cambiado para facilitar la lectura en los siguientes casos:

- Normalización de las mayúsculas según la ortografía actual.
- Separación de palabras según la ortografía actual.
- Resolución de abreviaturas de la letra gótica cortesana y cambio de los números romanos por los árabigos.

- Cuando se pierde el texto o es ilegible se usa [...]. Asimismo, los corchetes se utilizan para aclarar el significado del texto o completarlo.
- Para las expresiones defectuosas se utiliza (*sic*).

Los textos de las fuentes directas citados en la bibliografía secundaria han seguido los criterios de los autores que lo editan. En cuanto al análisis musical, se han seguido los siguientes criterios:

- Se utiliza la cursiva cuando la palabra está escrita en una lengua distinta al castellano.
- Para la expresión de las notas musicales se ha utilizado la mayúscula, con el fin de diferenciarlas de otras palabras como los artículos demostrativos o los sustantivos. A su vez, se ha utilizado la nomenclatura académica más común para indicar las alturas de los sonidos, siendo el Do4 el Do central.
- En reducidas ocasiones se han empleado las siguientes siglas para la denominación de las voces: Ti (tiple); S (superius); A (altus), T (tenor), Bar (barítono), B (bassus).
- Las mensuraciones y las alteraciones se han expresado en su forma original.
- Para la citación de las fuentes –tanto en manuscritos como en impresos– se han seguido las normas del *Répertoire Internationale des Sources Musicales* (RISM). En la anterior tabla se han expuesto los archivos citados en el contenido.



## INTRODUCCIÓN

*ERNEST. Gilbert, you treat the world as if it were a crystal ball. You hold it in your hand, and reverse it to please a wilful fancy. You do nothing but re-write history.*

*GILBERT. The one duty we owe to history is to re-write it. That is not the least of the tasks in store for the critical spirit. [...] From the field in which he thought that he had sown thorns, we have gathered our vintage, and the fig-tree that he planted for our pleasure is as barren as the thistle, and more bitter. It is because Humanity has never known where it was going that it has been able to find its way.*

Oscar Wilde: *The Critic as Artist*, 1891.

«Mi reverendo en Cristo padre arzobispo de Sevylla mi confesor e de mi consejo por que como sabeys en mi capilla ay necesidad de Peñalosa mi cantor canonigo de dicha yglesia. Y querria que viniese a me servir yo vos ruego y encargo tengais manera el tiempo que estoviere en servicio ausente desa dicha iglesia gane algunas oras o invinciones de su calongia como si alla residiese e con ello placer y servicio me hareis. Valladolid IX de marzo de 1509 años. Yo el rey».<sup>1</sup> De todos los documentos descubiertos en este estudio, probablemente este sea el que mejor refleje la importancia de Francisco de Peñalosa al servicio de Fernando el Católico. El monarca haría notar al cabildo hispalense cuán indispensable era el cantor para su capilla y al mismo tiempo demandaba que este volviese a la corte y continuara cobrando su canonjía en la catedral de Sevilla, aun estando ausente. En aquel momento, Peñalosa ya llevaba casi once años como cantor de la corte aragonesa, seguramente labrándose cierta fama como compositor de la obra que hoy día se conserva. Faltarían dos años para que fuese nombrado maestro de música del infante Fernando –futuro emperador del Sacro Imperio Romano Germánico– y nueve años más para que León X también exigiera los frutos de Peñalosa a dicho cabildo, describiendo a Peñalosa como un «músico excelentísimo, quien ejercitó tan eximio arte con gran prudencia y probidad».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> AGS, *Cámara de Castilla*, Libros de registro de cédulas, 16, ff. 155v-156r.

<sup>2</sup> Juan B. de ELÚSTIZA y Gonzalo CASTRILLO HERNÁNDEZ: *Antología musical: Siglo de oro de la música litúrgica de España: polifonía vocal siglos XV y XVI*. Barcelona, R. Casulleras, 1933, pp. XXXIX-XL.



Tanto los halagos como las molestias de alguien como el Rey Católico o el papa Médici por reclamar los frutos de un simple capellán y cantor no son cosa baladí. Ya en vida, Peñalosa logró cierto prestigio y fama como cantor y probablemente también como compositor. Actualmente es el músico del que mayor corpus se conserva de entre los restantes compositores de la generación de los Reyes Católicos: seis misas completas y algunos movimientos sueltos, en torno a veintidós motetes –con algunas atribuciones dudosas–, tres lamentaciones, doce magníficats, cinco himnos y once composiciones seculares. La simple escucha de su obra litúrgica grabada hasta el momento denota un conocimiento bien integrado de las técnicas contrapuntísticas y al mismo tiempo la naturalidad y calidad de una polifonía bien compuesta. Este fue el motivo por el que inicialmente me enfrasqué en la realización de esta tesis, tras conocer de la mano de mi tutor, Javier Suárez-Pajares, que además faltaba mucho de su corpus por investigar detalladamente.

Pero, ¿por qué centrar entonces nuestro trabajo en las misas? Una de las facetas más relevantes de este compositor es la versatilidad a la hora de afrontar cualquier género musical –ya fuera litúrgico o secular–, aportando diferentes estilos que se adecúan a la expresión y significado de la letra y a la funcionalidad de cada obra. Nada tiene que ver el *quodlibet* profano *Por las sierras de Madrid* con su motete *Precor te*, y menos con su misa *L’homme armé*; y, sin embargo, todas ellas desprenden un sentido musical único, del mismo modo que lo refleja la obra de Ockeghem, Josquin o Morales, entre otros. Las misas de Peñalosa en sí mismas son un caso concreto de cómo un compositor produce la *varietas* a través de la integración de numerosos recursos foráneos y autóctonos, y al mismo tiempo de cómo cada una representa diferentes estilos al mismo tiempo bajo la mano de una personalidad musical distintiva. El interés por conocer su lenguaje dispuesto a una serie de condicionantes extramusicales que aportan mayor significado y funcionalidad a la obra –como las melodías citadas y las asociaciones simbólicas entre ellas, que proporcionan determinada información sobre los aspectos contextuales– ha sido uno de los propósitos de esta tesis.

Otro de los retos que surge al conocer la variedad de estilos que Peñalosa aplicó en sus misas –como género musical con el que experimentó toda clase de técnicas franco-flamencas– es averiguar cómo conoció los procedimientos básicos y cómo los aplicó con respecto al resto de compositores borgoñones coetáneos y precedentes, cuya producción era la mayor sofisticación musical europea. Para obtener una respuesta habría que conocer

las diferentes maneras de difusión musical borgoñona, como el traslado y copia de manuscritos e impresos polifónicos en la Península Ibérica, como la movilidad de los músicos borgoñones con los diversos viajes del séquito del duque de Borgoña al territorio hispano o bien el traslado de músicos ibéricos como el viaje de Juan de Anchieta a Flandes y a Inglaterra como músico de la reina Juana de Castilla (1505-1506), o el viaje a Roma de Peñalosa, al servicio de León X en la capilla pontificia (1517-1521).

Al mismo tiempo, la adquisición de los procedimientos compositivos extranjeros en la polifonía de tradición hispana equiparaba la calidad compositiva de las cortes peripatéticas aragonesa y castellana a las de las capillas borgoñona, francesa y algunas italianas. Como señala Knighton, la continua movilidad de los séquitos hispanos se producía por la necesidad de legitimar e imponer el poder monárquico en unos reinos divididos por continuas guerras civiles y por la conflictividad entre los estamentos de la nobleza y el clero, ansiosos de alcanzar mayor poder y someter a los reyes como en algunas dinastías previas.<sup>3</sup> Con el fin de elevar la imagen de la monarquía, los Reyes Católicos invirtieron notables cantidades monetarias en sus respectivas capillas, aumentando el número de cantores y capellanes para la celebración de diversas ceremonias, procesiones cívicas, entradas reales que promocionaban el poder regio sobre el resto de estratos sociales. Con ello también lograban proyectar una representación internacional similar a la de las cortes más poderosas de Europa.

Bajo unos fines de patrocinio musical similares, la catedral de Sevilla sería otro centro de producción musical importante que aumentaría el número de músicos de su capilla paulatinamente, así como la situación económica de sus mejores cantores y compositores, entre ellos, Peñalosa. Con la financiación del cabildo, poco a poco se configuraría la denominada «Librería de Cantor de órgano», o la colección de libros de polifonía encuadrados que representan la historia de la actividad musical y la canonización de repertorios de la institución hispalense.<sup>4</sup>

Bajo este ambiente de patrocinio regio y eclesiástico se compondrían las misas de Peñalosa a partir del inicio del siglo XVI, que también servirían como modelos compositivos para las siguientes generaciones, la de Cristóbal de Morales y la de

---

<sup>3</sup> Tess KNIGHTON: «Introduction», en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016, pp. 2-4.

<sup>4</sup> Véase Juan RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano: creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación de Andalucía, 2007, pp. 1-2.

Francisco Guerrero; la obra de Peñalosa conservada en la catedral hispalense pudo haber servido como nexo estilístico entre compositores previos como Ockeghem, Busnoys, Josquin, La Rue u Obrecht –entre otros– y el nuevo carácter polifónico desarrollado por estos compositores ibéricos posteriores e imbuido en las prácticas interpretativas de la tradición hispana heredada de los siglos anteriores.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Aunque ya se han producido diversos trabajos basados en los objetos de estudio planteados, la investigación analítica sobre el repertorio ibérico de principios del siglo XVI aún avanza lentamente, probablemente debido a la falta de un mayor número de ediciones, a la mayor atención por el corpus más amplio y divulgado de otros compositores más tardíos y a una tradición historiográfica tendente al estudio del contexto y las fuentes de la polifonía de esta época más que a las características de los diferentes estilos musicales y su funcionalidad musical en su contexto litúrgico. En este estado de la cuestión se pretende analizar los estudios que más han contribuido al conocimiento de la vida de Peñalosa, a las fuentes donde se conservan sus misas, a los diferentes estilos adoptados por el compositor expresados en cada una de estas obras, a los aspectos interpretativos heredados de la tradición hispana y al legado que dejaría a compositores como Morales o Guerrero, como principales ejes transversales de este estudio. Esta antología de estudios que a continuación se mencionan se ha determinado según el grado de contribución a las distintas temáticas que aborda esta tesis, destacando también aquellos estudios que no han aportado tanta información relevante dentro de su periodo historiográfico. Sin embargo, cada contribución se abordará detenidamente en cada uno de los capítulos –puntualizando la utilidad y metodología de cada una para los objetivos propuestos–, comentando en este apartado las investigaciones más representativas que han favorecido la investigación en estos determinados campos de la historia musical del Renacimiento hispano.

La primera fase historiográfica comienza en el siglo XIX con la *Lira sacro-hispana* (1852-1860) de Hilarión Eslava (1807-1878), cuando este descubrió los primeros datos biográficos y publicó las primeras ediciones de los motetes conservados e E-Tc ms. 21.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Hilarión ESLAVA: *Lira sacro-hispana: gran colección de obras de música religiosa...* M. Martín Salazar, editor proveedor de música y pianos de S.S.M.M., 1852-1860, vol. 1., f. 2.

Este primer musicólogo (en calidad de maestro de capilla de catedrales como la de Burgo de Osma, Sevilla o la Capilla Real en tiempos de Isabel II) pretendió –según sus propias palabras– depurar la música religiosa de los elementos profanos y una primera recuperación de los primeros maestros de música hispana.<sup>6</sup> La aproximación a la fecha de nacimiento de Peñalosa aportada por el historiador (*ca.* 1470) la continuaría Higinio Anglés en 1941 en *La música en la corte de los Reyes Católicos* y se mantendría hasta la actualidad.<sup>7</sup> Durante el periodo que media entre estos dos estudios, los trabajos de François-Joseph Fétis, Edmond Van der Straeten y Baltasar Saldoni –con una pronunciada visión nacionalista propia del siglo XIX– prestaron escaso interés a la generación de músicos anterior a la de Morales, parafraseando las palabras de Eslava en la mayoría de ocasiones.<sup>8</sup> Francisco Asenjo Barbieri recogería los mismos datos biográficos de Peñalosa y su interés se focalizaría en la edición del *Cancionero Musical de Palacio*,<sup>9</sup> dejando a un lado el repertorio sacro; sin embargo, Felipe Pedrell –heredando el interés de los historiadores extranjeros precedentes, Fétis, Van der Straeten, Saldoni– se mostraría más interesado por figuras como Morales, Guerrero, Cabezón o Victoria, publicando las respectivas *Opera Omnia* de los dos últimos compositores mencionados y presentando únicamente de soslayo a la figura de Peñalosa en uno de sus discursos.<sup>10</sup> La repercusión y la calidad musical de aquellos compositores, cuyo corpus además se vio beneficiado por el desarrollo de la imprenta musical y se difundió por numerosas fuentes extranjeras, ensombreció notablemente la imagen de los músicos precedentes, cuyo

---

<sup>6</sup> José Luis ANSORENA: «Hilarión Eslava», *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 4, pp. 748-759.

<sup>7</sup> Higinio ANGLÉS: *La música en la Corte de los Reyes Católicos*. 1, Polifonía religiosa. Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1941-1960.

<sup>8</sup> François-Joseph FÉTIS: *Biographie universelle des musiciens*. Paris, Firmin Didot Frères, 1866, vol. 6, p. 479; Edmond VAN DER STRAETEN: *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle: Documents inédits et annotés. Compositeurs, virtuoses, théoriciens, luthiers; opéras, motets, airs nationaux, académies, maîtrises, livres, portraits, etc.*, G.A. van Trigt, 1872, vols. 1-2; Baltasar SALDONI: *Efemérides de Músicos españoles, así profesores como aficionados*. La Esperanza, A. Pérez, 1860, p. 200.

<sup>9</sup> Emilio CASARES (ed.): *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (legado Barbieri)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. I, p. 370; Francisco Asenjo BARBIERI (ed.): *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Madrid, Tipografía de los huérfanos, 1890.

<sup>10</sup> Felipe PEDRELL: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Felipe Pedrell, el día 10 de marzo de 1895*. Barcelona, [s.n.], 1895; ID (ed.): *Tomás Luis de Victoria († 1611): Opera Omnia*. Volumen I. *Missarum Liber Primus*. Volumen II. *Motetes I-XXI*. Nueva edición corregida y aumentada por Higinio Anglés. Roma, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, Instituto Español de Musicología, 1965; ID (ed.): *Antonio de Cabezón (1510-1566): Obras de música para tecla, arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo* (Madrid, 1578). Volúmenes I-III. Nueva edición corregida por Higinio Anglés. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1966.

repertorio no gozó del mismo alcance internacional. Además, sobre todo la dificultad de acceso a las fuentes –cuyas restricciones se mantuvieron casi hasta la actualidad en los archivos eclesiásticos–<sup>11</sup> y las características paleográficas de los documentos de finales del siglo XV y principios del XVI –cuya dificultad en su lectura a veces impide la comprensión correcta del texto por encontrarse en letra gótica cortesana, variable según la localización geográfica– no favoreció el interés de la comunidad investigadora.<sup>12</sup>

Ya entrado el siglo XX, algunos investigadores como Rafael Mitjana o Henri Collet, centrados en la música del Renacimiento español con el mismo marcado carácter nacionalista de los historiadores decimonónicos, se limitarían a reproducir la información sobre los músicos hispanos de la época de los Reyes Católicos a la introducida por Eslava en el siglo XIX.<sup>13</sup> Estas lecturas nacionalistas serían posteriormente contestadas de forma crítica por Emilio Ros-Fábregas, Cristina Urchueguía, Juan José Carreras y Pilar Ramos en sus estudios sobre la historiografía musical hispana de esta época.<sup>14</sup> John Brande Trend directamente omitiría dicha generación, comenzando su historia de la música española a partir de Morales.<sup>15</sup>

Sin embargo, nueva luz sobre la vida de Peñalosa se arroja desde los dos trabajos que supondrían un avance notable en las investigaciones sobre este compositor: de un lado el estudio de Joaquín Hazañas y La Rua en 1909, *Maese Rodrigo (1444-1509)*,<sup>16</sup> y de otro el de Juan B. de Elústiza y Gonzalo Castrillo Hernández con la *Antología musical*.

---

<sup>11</sup> Tess KNIGHTON: «John Brande Trend (1887–1958) and his Musical “Iter hispanicum”», *Music and Letters*, vol. 95, nº 4 (2014), pp. 550-583.

<sup>12</sup> Véase el caso aún más acentuado de vacío historiográfico en los estudios referentes a la música en la corte de Juan II recientemente investigada por Francesc VILLANUEVA SERRANO: *La música en la corte de Juan II de Aragón*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2016, pp. 21-23.

<sup>13</sup> Rafael MITJANA: *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*. Sucesores de Hernando, 1918, p. 56; Henri COLLET: *Le Mysticisme Musical Espagnol au XVI Siecle*. Alcan, 1913, p. 353.

<sup>14</sup> Emilio ROS-FÁBREGAS: «Historiografía de la música en las catedrales españolas. Positivismo y nacionalismo en la investigación musicológica», *CODEXXI Revista de la Comunicación Musical*, vol. 1 (1998), pp. 41-105; ID: «Cristóbal de Morales: A Problem of Musical Mysticism and National Identity in the Historiography of the Renaissance», en Owen Rees y Bernadette Nelson (eds.), *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*. Woodbridge, Suffolk, Boydell Press, 2007, pp. 215-233; Juan José CARRERAS: «Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)», *Il saggiaatore musicale*, vol. 8, nº 1 (2001), pp. 121-169; Cristina URCHUEGUÍA: «Conceptos de historiografía musical en torno al Mediterráneo: La larga historia de la “longue durée”», en Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (eds.), *Estudios Tomás Luis de Victoria. Studies*. Madrid, ICCMU, 2013, pp. 477-488; Pilar RAMOS: «Mysticism as a Key Concept of Spanish Early Music Historiography», en *Early Music. Context and Ideas. II International Conference in Musicology*. Cracovia, Universidad de Cracovia, 2008, pp. 1-14.

<sup>15</sup> John Brande TREND: *The Music of Spanish History to 1600*. Oxford University Press, H. Milford, 1926.

<sup>16</sup> Joaquín HAZAÑAS Y LA RUA: *Maese Rodrigo (1444-1509)*. Sevilla, Librería e Imprenta de Izquierdo y Compañía, 1909.

*Siglo de oro de la música litúrgica de España: polifonía vocal siglos XV y XVI* (1933).<sup>17</sup> Sobre esta segunda etapa historiográfica, cabe destacar que el libro de Hazañas y La Rúa ha permanecido oculto para la comunidad musicológica durante largo tiempo, cuando recogía gran parte de las noticias de las actas capitulares de Sevilla sobre la música y los músicos de dicha institución que, más tarde, Robert Stevenson publicaría sin mención alguna a este investigador.<sup>18</sup> No obstante, tras el contraste de la información publicada por ambos historiadores, se ha comprobado que el investigador americano buscaría, revisaría y volvería a copiar dichas actas sin reproducir algunos errores que se muestran en *Maese Rodrigo*. Por otro lado, en la *Antología*, Elústiza y Castrillo completaron parte de la vida de varios compositores de la generación de Peñalosa basándose en fuentes de la catedral hispalense, así como documentos pontificios de los que no cita su procedencia, heredando algunas tradiciones historiográficas decimonónicas.

A partir de los años 40 del siglo XX se inicia una tercera etapa historiográfica promovida por los estudios principales de Higinio Anglés, Herman-Walther Frey y Robert Stevenson.<sup>19</sup> Estos investigadores continuaron la corriente de los anteriores musicólogos, centrados en el estudio de la historia de las instituciones y sus principales autores. El primero realizaría la primera incursión en las fuentes de la Corona de Aragón para este objeto de estudio, aportando el primer documento que señala la entrada de Peñalosa en la capilla de Fernando el Católico en 1498; además realizaría la primera edición de sus dos misas *Ave Maria Peregrina* y *Nunca fue pena mayor*. El estudio de Anglés supuso un avance en el conocimiento del contexto musical de las cortes aragonesa y castellana, y a su vez de las fuentes musicales conservadas de la época de los Reyes Católicos, a través de un necesario inventario de las más importantes, entre ellas, el manuscrito 2-3 de Tarazona. Otros musicólogos de su generación, como José Subirá o Adolfo Salazar, no prestarían tanta atención a la polifonía de los Reyes Católicos; el primero citaría cierta información original de Barbieri y de Anglés sobre Peñalosa, y sacando a la luz la famosa cita de Cristóbal de Villalón en la *Comparación entre lo*

---

<sup>17</sup> Juan B. de ELÚSTIZA y Gonzalo CASTRILLO HERNÁNDEZ: *Antología musical: Siglo de oro de la música litúrgica de España: polifonía vocal siglos XV y XVI*. Barcelona, R. Casulleras, 1933.

<sup>18</sup> Robert STEVENSON: *La música en la catedral de Sevilla, 1478-1606: documentos para su estudio*. Los Ángeles, R. Espinosa, 1954.

<sup>19</sup> Higinio ANGLÉS: *La música en la Corte...*; Herman-Walther FREY: «Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle», *Die Musikforschung*, vol. VIII (1955), pp. 69-70; ID: «Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle», *Die Musikforschung*, vol. IX, n° 4 (1956), pp. 411-418; Robert STEVENSON: *Spanish Music in the Age of Columbus*. La Haya, Martinus Nijhoff, 1960; ID: *La música en la catedral de Sevilla...*

*antiguo y lo presente* (que se comentará en el primer capítulo),<sup>20</sup> mientras el segundo borraría de la historia cualquier manifestación artística de esta época.<sup>21</sup>

Por otro lado, el vaciado de la colección de breves papales realizado por Frey aportó información significativa –no muy atendida por la Musicología– sobre los músicos hispanos que viajaron a las cortes papales a principios del siglo XVI.<sup>22</sup> Stevenson seleccionaría sus artículos más relevantes para completar los hechos vitales de Peñalosa en Roma, así como de otros compositores hispanos en la Curia; a su vez, amplía el espectro de las fuentes hispalenses y cita en numerosas ocasiones a Elústiza. También partiría de las ediciones realizadas por Anglés para realizar el primer análisis estilístico de algunas obras de Peñalosa, Escobar, Pérez de Alba o Anchieta, entre otros, basándose en los parámetros del tratamiento del material prestado, la textura y algunas puntualizaciones sobre el contrapunto.

Cabe destacar la imposibilidad del acceso a las fuentes musicales, restringido únicamente al estamento eclesiástico, hasta los años 80. Hasta el momento, tan solo Higinio Anglés pudo haber estudiado el manuscrito 2-3 de la catedral de Tarazona, el más importante para la polifonía sacra de principios del siglo XVI.<sup>23</sup> Otras investigadoras posteriores como Jane M. Hardie o Tess Knighton tendrían un acceso muy reducido y sin posibilidad de reproducir los documentos del archivo de la catedral turiasonense.<sup>24</sup> Desde estos años, numerosas entradas a los principales diccionarios de música ofrecerían breves semblanzas de Peñalosa, basadas en la información anteriormente publicada por Elústiza y Castrillo, Stevenson, y Anglés.<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> Cristóbal DE VILLALÓN: *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Valladolid, Maestre Nicholas Tyerri, 15 de enero de 1539. Edición del siglo XIX publicada en Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898, pp. 175-178. José SUBIRÁ: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Salvat editores, 1953, pp. 190, 249-250, 291; ID: *Compendio de historia de la música*. Compañía Bibliográfica Española, 1952, pp. 100-101.

<sup>21</sup> Adolfo SALAZAR: *La música de España: Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Espasa-Calpe, 1972.

<sup>22</sup> FREY: «Regesten zur päpstlichen...», vol. VIII (1955), pp. 69-70; ID: «Regesten zur päpstlichen...», vol. IX, n° 4 (1956), pp. 411-418.

<sup>23</sup> Higinio ANGLÉS: *La música en la corte...*

<sup>24</sup> Súmense a las restricciones los motivos de índole machista y xenófoba por parte del clero en aquella época.

<sup>25</sup> Cristina URCHUEGUÍA: «Francisco de Peñalosa», *MGG*. Friedrich Blume (ed.), vol. 13, pp. 263-264; Tess KNIGHTON: «Francisco de Peñalosa», *NG*. Edición online (consultada el 11/03/2017); «Francisco de Peñalosa», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 8, pp. 586-589; Josep María LLORENS CISTERÓ: «Francisco de Peñalosa», *Diccionario biográfico español*. Madrid, Real Academia de la Historia, vol. XL, pp. 593-595; Màrius BERNADÓ I TARRAGONA: «Francisco de Peñalosa», *Gran Enciclopèdia de la Música*. Dir.: Jesús Giralt i Radigales. Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 2002, vol. 6. [Sin foliación]; Cristina SANTARELLI: «Peñalosa, Francisco de», *Dizionario Enciclopedico Universale della musica e dei musicisti*. Dir.: Alberto

Las nuevas metodologías analíticas e históricas inspirarían a los representantes del cuarto periodo historiográfico de la música ibérica de principios del siglo XVI a la hora de realizar biografías y estudios sobre el contexto musical del Renacimiento europeo. Los primeros trabajos realizados se basarían en los himnos y en las figuras de Escobar y Basurto;<sup>26</sup> también se enfocarían en relaciones estilísticas entre los compositores hispanos y franco-flamencos.<sup>27</sup> Partiendo de la información aportada por Anglés y Stevenson, se gestarían las tesis de Jane Hardie, Tess Knighton, Wolfgang Freis y Grayson Wagstaff que supondrían un avance significativo en el conocimiento de la obra y el contexto de los compositores de la generación de Peñalosa y las relaciones estilísticas con los músicos hispanos posteriores.<sup>28</sup> En cuanto a los datos biográficos no introdujeron demasiadas novedades: Hardie –en su estudio analítico sobre los motetes del compositor– hizo acopio de la información de los anteriores estudios y trabajó la relación del humanista Lucio Marineo Sículo con Peñalosa a través de la correspondencia ya citada previamente en Stevenson;<sup>29</sup> del mismo modo, Knighton hizo un necesario fondeo en las fuentes aragonesas y determinó la actividad del músico en la capilla de Fernando. Esta investigadora ha contribuido notablemente al conocimiento del ambiente cortesano que

---

Basso. Torino, Editrice Torinese, 1988, vol. 5: Le biografía, pp. 621-622; Ricart MATAS (dir.): *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona, Editorial Iberia, 1986, p. 780; Cristina URCHUEGUA: «Francisco de Peñalosa, ca. 1470-1528», (Semblanzas de compositores españoles), *Revista de la Fundación Juan March*, nº 398 (2010), pp. 2-7. Disponible en la web de la Fundación Juan March: <https://recursos.march.es/web/musica/publicaciones/semblanzas/pdf/penalosa.pdf> (consultada el 11/03/2017).

<sup>26</sup> Rudolf GERBER (ed.): *Spanishches Hymmar um 1500*. Das Chorwerk LX. Wolfenbüttel, 1957; Peter Marquis ALEXANDER: «The Motets of Petrus Escobar». Tesina de Máster, Indiana University, 1976; Eleanor RUSSELL: «The *missa in agendis mortuorum* of Juan Garcia de Basurto: Johannes Ockeghem, Antoine Brumel, and an Early Spanish Polyphonic Mass», *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis*, vol. 29 (1979), pp. 1-37.

<sup>27</sup> Robert STEVENSON: «Josquin in the Music of Spain and Portugal», en Edward Lowinsky y Bonnie J. Blackburn (eds.), *Josquin des Prez: proceedings of the International Josquin Festival-Conference*. Julliard School, Lincoln Center de la ciudad de Nueva York, 21-25 junio de 1971. Londres, Oxford University Press, 1976, pp. 217-246; Paul BECQUART y Henri VANHULST (eds.): *Musique des Pays-Bas anciens/Musique espagnole ancienne*. Colloquia Europalia, III, Lovaina, 1988; Kenneth KREITNER: «Franco-Flemish Elements in Tarazona 2 and 3», *Revista de Musicología*, vol. 16, nº 5 (1993), Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: *Culturas Musicales del Mediterráneo y sus Ramificaciones*, pp. 2567- 2586.

<sup>28</sup> Wolfgang FREIS: «Cristóbal de Morales and the Spanish Motet in First Half of the Sixteenth Century: an analytic study of selected motets by Morales and competitive settings in SEV-BC 1 and TARAZ-C 2-3». Tesis doctoral, University of Chicago, 1992; George Grayson WAGSTAFF: «Music for the Dead: Polyphonic Settings of the *Officium* and *Missa pro defunctis* by Spanish and Latin American Composers before 1630». Tesis doctoral, Universidad de Texas, 1995; Jane M. HARDIE: *The motets of Francisco de Peñalosa and their manuscript sources*. Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1983; Tess W. KNIGHTON: *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Versión española de Luis Gago. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001; ID: «Francisco de Peñalosa; New works lost and found», en David Crawford (coord.), *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*. Pendragon, 2002, pp. 231-258.

<sup>29</sup> STEVENSON: *Spanish Music in the Age...*, pp. 145-151.



rodeaba al compositor y también ha tratado algunas cuestiones sobre su función como maestro del infante Fernando, desde una perspectiva que engloba la introducción de nuevos datos biográficos con su contexto socio-político próximo.<sup>30</sup>

A su vez, las ediciones musicales de las misas de Peñalosa y otros compositores coetáneos aumentaron considerablemente con la labor de Martyn Imrie, Bruno Turner o Tess Knighton para Mapamundi y en menor medida, Dionisio Preciado.<sup>31</sup> Este último autor realizó la (mal denominada) *Opera Omnia* de sus misas, pues solo editaría tres de las seis posteriormente a las ediciones de Mapamundi (*Ave Maria Peregrina*, *Del ojo* y *Nunca fue pena mayor*). Además, el autor continúa las mismas decisiones tomadas por Imrie, cambiando los criterios de edición.<sup>32</sup> Por otro lado, Jane Hardie también editaría los motetes y las lamentaciones de Peñalosa para el Institute of Mediaeval Music de Ottawa, a partir de las cuales surgieron algunos artículos de la autora.<sup>33</sup> Otros investigadores, como Juan Ruiz Jiménez, Emilio Ros-Fábregas, Roberta Freund y Kenneth Kreitner, han tratado aspectos relevantes sobre el origen y la procedencia de las

---

<sup>30</sup> Tess KNIGHTON: «“Rey Fernando, mayorazgo/ de toda nuestra esperanza/ ¿tus favores a do están?”: Carlos V y la llegada a España de la capilla musical flamenca», en José Eloy Hortal Muñoz y Félix Labrador Arroyo (dirs.), *La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España*. Leuven University Press, 2014, pp. 205-228; véase también ID: «Fernando el Católico y el mecenazgo musical de la Corte Real aragonesa», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 9, nº 2 (1993). Ejemplar dedicado a: VII Encuentro de Música Ibérica. Zaragoza, 16, 17 y 18 de abril de 1993, pp. 27-51; ID: «Cantores reales y catedrales durante la época de los Reyes Católicos», *Revista de Musicología*, vol. 16, nº 1 (1993), pp. 87-91; ID: «Una confluencia de capillas: El caso de Toledo, 1502», en Bernardo José García García y Juan José Carreras Ares (eds.), *La capilla real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*. Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 127-150; ID: «A day in the life of Francisco de Peñalosa», en Tess Knighton y David Fallows (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Berkeley, California, University of California Press, 1997, pp. 79-84.

<sup>31</sup> Véase Martyn IMRIE (introducción y edición): *Francisco de Peñalosa. Misa Del ojo*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 9, 1978; *Francisco de Peñalosa. Missa Ave Maria*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 79, 1993; *Francisco de Peñalosa. Missa Nunca fue pena mayor*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 81, 1993; *Francisco de Peñalosa Missa Por la mar*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 83, 1994; *Francisco de Peñalosa. Missa L'homme armé*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 154A, 2000. Tess KNIGHTON: *Francisco de Peñalosa. Missa Adieu mes amours*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 250, 2008; Dionisio PRECIADO (edición, estudio y transcripción): *Francisco de Peñalosa: Opera Omnia*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1986-2000, vol. 4: Tres misas.

<sup>32</sup> PRECIADO (edición, estudio y transcripción): *Francisco de Peñalosa...*

<sup>33</sup> Jane M. HARDIE: *Collected works of Francisco de Peñalosa. Twenty-four motets*. Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1994; ID: *The lamentations of Jeremiah: ten sixteenth-century Spanish prints; an edition with introduction*. Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 2003; ID: «Circles of Relationship: Chant and Polyphony in the Lamentations of Francisco de Penalosa», *Alamire Foundation Yearbook*, vol. iv (2000, publicado en 2002), pp. 465-474; «Lamentations chant in Iberian sources before 1568», *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550): actas del Coloquio Internacional*. Congreso celebrado en Lleida, del 1 al 3 de abril de 1996. [Lleida], Ediciones de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 271-287; ID: «Lamentations chant in Spanish sources: a preliminary report», en Bryan Gillingham y Paul Merkley (eds.), *Chant and its peripheries: Essays in Honour of Terence Bailey*. Musicological Studies LXII. Ottawa, 1998, pp. 370-389.

fuentes conservadas, así como el contexto litúrgico en el que se interpretaba la música hispana de principios del *Cinquecento*.<sup>34</sup> El estudio de Francesc Villanueva –confirmando que las identidades de Pedro de Porto y Pedro de Escobar son distintas y que trabajaron en diferentes ámbitos– ha quebrantado numerosas hipótesis vitales de estos autores y ha modificado la concepción original sobre la creación musical en determinadas instituciones.<sup>35</sup>

En las últimas décadas se ha avanzado sobre la difusión de la música litúrgica en diferentes fuentes y sus características musicales de las misas de esta época a nivel europeo.<sup>36</sup> El auge de los estudios analíticos e históricos de compositores europeos de este periodo sería notable a partir de los años 60, pasando por la International Josquin Festival-Conference (1971), y hasta los años 80, donde se incrementaría el conocimiento estilístico del corpus del Renacimiento europeo a través de la realización de numerosas tesis, ediciones y publicaciones de los principales exponentes, como Edward E. Lowinsky, Edgar H. Sparks, Jaap van Benthem o Willem Elders, entre muchos otros.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Roberta FREUND: «Sevilla 5-5-20, Tarazona 2-3 y otras fuentes de la música ibérica del siglo XVI: una reconsideración de relaciones», *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550): actas del Coloquio Internacional*. Congreso celebrado en Lleida, del 1 al 3 de abril de 1996. [Lleida], Ediciones de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 203-217; Juan RUIZ JIMÉNEZ: «“Infunde amorem cordibus”: An Early 16th-Century Polyphonic Hymn Cycle from Seville», *Early Music*, vol. 33, nº 4 (2005), pp. 619-638; ID: *La librería de canto de órgano: creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación de Andalucía, 2007, pp. 36-38; ID: Juan RUIZ JIMÉNEZ: «“The Sounds of the Hollow Mountain”: Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance», *Early Music History*, vol. 29 (2010), pp. 38-48; además del estudio de ROS-FÁBREGAS: «The manuscript Barcelona...», pp. 238-244.

<sup>35</sup> Francesc VILLANUEVA SERRANO: «La identificación de Pedro de Escobar con Pedro do Porto: una revisión definitiva a la luz de nuevos datos», *Revista de Musicología*, vol. 34, nº 1 (2011), p. 58; Juan Ruiz Jiménez inició junto con Stevenson esta hipótesis que posteriormente confirmó Villanueva. Véase: RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto...*, p. 85.

<sup>36</sup> Paula Marie HIGGINS (ed.): *Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*. Claredon Press, 1999; Mary Jennifer BLOXAM: «A survey of late medieval service books from the low countries implications for sacred polyphony, 1460-1520». Tesis doctoral, Yale University, 1987; BLOXAM, Gioia FILOCAMO y Leofranc HOLFORD-STREVEIS: *Uno gentile e subtile ingenio: studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn*. Turnhout, Brepols, 2011.

<sup>37</sup> A continuación, se exponen los principales estudios de la época, que serán ampliados en el capítulo 3 con una detallada descripción de la aportación de cada uno. Edgar H. SPARKS: *Cantus firmus in Mass and Motet, 1420-1520*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1963; ID: *The Music of Noel Bauldeweyn*. New York, 1972; Leeman L. PERKINS: «Mode and Structure in the Masses of Josquin», *Journal of the American Musicological Society*, 26 (1973), pp. 189-239; John F. SPRATT: «The Masses of Antoine de Févin». Tesis doctoral, Florida State University, 1960; John H. LOVELL: «The Masses of Josquin des Prez». Tesis doctoral, University of Michigan, 1959; Andrew C. MINOR: «The Masses of Jean Mouton». Tesis doctoral, University of Michigan, 1950; Edward BRUNER: «Editions and analysis of five *Missa Beata Birgine Maria* by the Spanish Composers: Morales, Guerrero, Victoria, Vivanco, and Esquivel». Tesis doctoral, University of Illinois, 1980; Dom Anselm Hughes and Gerald Abraham (eds.), *Ars Nova and the Renaissance, 1500-1540*. Ronald CROSS: «Matthaeus Pipelare: a Historical And Stylistic Study Of His Works, Partes I y II». Tesis doctoral, New York University, 1961; *New Oxford History of Music*. Londres, 1960; Ida ROSEN: «The Treatment of Dissonances in the Motets of Josquin Desprez», Tesis doctoral, Cornell University, 1961; Chris MAAS: «Josquin - Agricola - Brumel - De la Rue: een

En los últimos años, las investigaciones más representativas han sido las de David Fallows, Rob C. Wegman, Honey Meconi, Jesse Rodin, Andrew Kirkman y Christopher A. Reynolds.<sup>38</sup> Dos autores que se centran en la transmisión entre compositores franco-flamencos y las siguientes generaciones hispanas de Morales y Guerrero serían Owen Rees –este prestando atención también a las relaciones musicales entre Portugal y España–, de nuevo Wagstaff y Freis, y Joseph Sargent, cuya metodología se aplica al análisis comparativo de esta tesis.<sup>39</sup>

A pesar del avance sustancial en el desarrollo de estos procedimientos analíticos, han sido pocas las propuestas aplicadas al campo de la música hispana de principios del siglo XVI a partir de la repercusión metodológica de trabajos como los de Fallows, Wegman o Meconi.<sup>40</sup> Actualmente, los análisis comparativos de João Pedro d'Alvarenga

---

authenticiteitsproblem», *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 20 (1964-1966), pp. 120-139; Willem ELDERS: *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*. Bilthoven, 1968; Jacqueline MATTFELD: «Some Relationships between Texts and *Cantus Firmi* in the Liturgical Motets of Josquin des Pres» (1961), pp. 159-183; Edward Lowinsky y Bonnie J. Blackburn (eds.), *Josquin des Prez: proceedings of the International Josquin Festival-Conference* que tuvo lugar en Julliard School, Lincoln Center de la ciudad de Nueva York, 21-25 junio de 1971. Londres, Oxford University Press, 1976; Jaap van BENTHEM: «Einige Musikintarsien des frühen 16. Jahrhunderts in Piacenza und Josquins Proportionskanon *Agnus Dei*», *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 24 (1974), pp. 97-111; Edward E. LOWINSKY: *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*. Chicago University Press, 1989, pp. 531-534; Howard Mayer BROWN: *Music in the Renaissance*. Nueva York, 1976; revisada por Louise K. Stein, Upper Saddle River, Nueva York, 1999, entre muchos otros.

<sup>38</sup> David FALLOWS: *Josquin*. Colección: «Építome musical». Turnhout, Brepols Publishers, 2009; Rob C. WEGMAN: *Born for the Muses: the Life and the Masses of Jacob Obrecht*. Oxford, Clarendon Press, 1994. Honey MECONI: *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*. Oxford University Press, 2003; Jesse RODIN: *Josquin's Rome: hearing and composing in the Sistine Chapel*. Nueva York, Oxford University Press, 2012; Andrew KIRKMAN: *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass: Medieval Context to Modern Revival*. Cambridge, 2010; ID: «The polyphonic mass in the fifteenth century», en Anna Maria Busse Berger y Jesse Rodin (eds.), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2015, pp. 677-697; Christopher A. REYNOLDS: *Papal Patronage and the Music of St. Peter's, 1380-1513*. Berkeley: University of California Press, 1995. Versión web: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4199n91h/> (consultada el 09/05/2017). Véase también Kevin N. MOLL: *Counterpoint and Compositional Process in the Time of Dufay: Perspectives from German Musicology*. Taylor & Francis, 1997.

<sup>39</sup> Owen REES: *Polyphony in Portugal c. 1530-c. 1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*. Nueva York y Londres, Garland, 1995; Owen REES: «Guerrero's *L'homme armé* Masses and their Models», *Early Music History*, vol. 12 (1993), pp. 19-54. ID: *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, coeditado con Bernadette Nelson. Studies in Medieval and Renaissance Music, 6. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY, Boydell, 2007; FREIS: «Cristóbal de Morales and the Spanish tradition», *Revista de musicología*, vol. 16 (1993), nº. 5, pp. 2750-2769; WAGSTAFF: «Morales, spanish traditions, liturgical works, and the problem of style», en Owen Rees y Bernadette Nelson (eds.), *Cristóbal de Morales: sources, influences, reception*. Studies in Medieval and Renaissance Music, 6. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY, Boydell, 2007, pp. 63-84; Joseph SARGENT: «Morales, Josquin and the *L'homme armé* Tradition», *Early Music History*, vol. 30 (2011), pp. 177-212.

<sup>40</sup> Alejandro Enrique PLANCHART: «La música sacra española en tiempos de Isabel la Católica: contexto de su época e historiografía moderna», *Acta Musicológica*, vol. 82, nº 2 (2010), pp. 213-235; ID: «Music in the Christian Courts of Spain», en Carol E. Robertson (ed.) *Musical Repercussions of 1492. Encounters in Text and Performance*. Washington, 1992, p. 159; Tess KNIGHTON: «Petrucci's Books in Early Sixteenth-Century Spain», en Giulio Cattin y Patrizia alla Vecchia (eds.), *Venezia 1501: Petrucci e la stampa*

han sido los más significativos para el repertorio portugués, así como la panorámica estilística hecha por Kenneth Kreitner sobre las misas de Peñalosa.<sup>41</sup> La última tesis que analiza el lenguaje contrapuntístico de los motetes de Peñalosa y de Morales en relación a la tratadística no logra alcanzar unas conclusiones determinantes sobre los diferentes estilos adoptados por los compositores y las influencias entre ellos.<sup>42</sup> El último volumen editado por Knighton, *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*, hace una síntesis sobre la circulación de música y músicos, los nuevos datos sobre las fuentes de polifonía ibérica, y las nuevas concepciones sobre las prácticas *ex tempore* hispanas, entre muchos otros temas.<sup>43</sup> Sobre estas prácticas improvisatorias se han producido varios estudios como los de Giuseppe Fiorentino, Santiago Galán y Pilar Ramos.<sup>44</sup> En cuanto a otros aspectos de la interpretación hispana aún queda mucho por hacer para entender las versiones históricas, atendiendo a algunos parámetros clave como la *musica ficta*, la alineación de la letra, los aspectos relacionados con las plantillas vocales y las tesituras o la correspondencia entre mensuraciones y los aspectos rítmicos, a excepción de algunas incursiones sustanciales de Santiago Galán, Xavier Alern, Tess Knighton o Juan Ruiz, entre otros.<sup>45</sup> El reciente volumen *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections*,

---

*musicales/ Venice 1501: Petrucci, music, print and publishing*. Venecia, Edizioni Fondazione Levi, 2005, pp. 623-642; Juan RUIZ JIMÉNEZ: «Cathedral soundscapes: some new perspectives», en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016. Agradezco a la editora la aportación del libro a punto de publicarse.

<sup>41</sup> João Pedro D'ALVARENGA: «Polifonia portuguesa sacra tardo-quincentista: estudo de fontes e edição crítica do Livro de São Vicente, manuscrito P-Lf FSVL 1P/H-6». Tesis doctoral, Universidad de Évora, 2005; ID: «Some Identifying Features of Late-Fifteenth- and Early-Sixteenth-Century Portuguese Polyphony», en Manuel Pedro Ferreira (ed.), *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections*. Kassel, Edition Reichenberger, 2016, pp. 165-190; ID: «A Neglected Anonymous Requiem Mass of the Early Sixteenth Century and its Possible Context», *Musica Disciplina*, vol. 57 (2012), pp. 155-189; ID: «Some Notes on the Reception of Josquin and of Northern Idioms in Portuguese Music and Culture», *Journal of the Alamire Foundation*, vol. 2, nº 1 (2010), pp. 69-89; Kenneth KREITNER: «Spain Discovers the Mass», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 139, nº 2 (noviembre, 2014), pp. 261-302. Véase también la reciente ponencia del mismo investigador titulada: «The Tordesillas Perplex», en la *American Musicological Society*, South-Central chapter. Athens, Georgia, marzo, 2016.

<sup>42</sup> Rigoberto MACÍAS PERAZA: «El lenguaje contrapuntístico de Francisco de Peñalosa y Cristóbal de Morales a través de sus motetes. Un análisis desde la perspectiva de los tratados musicales del Renacimiento hispano y su recepción en Cerone». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013.

<sup>43</sup> Tess KNIGHTON (ed.): *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016.

<sup>44</sup> Giuseppe FIORENTINO: «“Cantar por uso” and “cantar fabordón”: the “unlearned” tradition of oral polyphony in Renaissance Spain (and beyond)», *Early Music*, vol. xliii, nº 1 (2015), pp. 23-35 y su tesis doctoral: «Música Española del renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009; Santiago GALÁN: «La teoría de canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español: La *Sumula de canto de organo* de Domingo Marcos Durán como modelo». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014; Pilar RAMOS LÓPEZ: «Spanish Treatises on Musica Practica c. 1480-1525: Reflections from a Cultural Perspective», en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016.

<sup>45</sup> Para la tipología de las voces y las agrupaciones utilizadas en la polifonía véase Juan RUIZ JIMÉNEZ: «From *Mozos de coro* towards *Seises*: Boys in the Musical Life of Seville Cathedral in the Fifteenth and

editado por Manuel Pedro Ferreira, arroja nueva luz sobre la circulación de repertorio de polifonía ibérica e influencias estilísticas, pero pocos detalles nuevos se ofrecen sobre las misas hispanas, o aspectos interpretativos de la tratadística ibérica.<sup>46</sup>

A modo de recapitulación, Francisco de Peñalosa –así como otros autores de su generación– pasó desapercibido por la historiografía musical de corte nacionalista, desde el siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX, eclipsado por figuras como los nuevos estudios y las *Opera Omnia* publicadas en torno a las figuras de Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales o Antonio de Cabezón. Si bien anteriormente algunos autores como Hazañas y La Rua o Elústiza y Castrillo ya habían publicado información significativa sobre los hechos vitales de este autor, habría que esperar hasta los años 40-60 del siglo XX para que los investigadores Stevenson y Anglés reivindicaran la obra y la significación de Peñalosa en la historia de la música hispana y cambiaran la concepción historiográfica internacional de esta generación olvidada: el primero –con una mayor repercusión internacional– proporcionando información biográfica y estilística de la vida y obra de estos compositores; y el segundo aportando algunas transcripciones de su corpus y algunos inventarios de las fuentes donde se preserva este repertorio en las instituciones catedralicias. De estos estudios –cuyo foco se situaba en la investigación de cortes reales y entidades eclesiásticas como organismos independientes y estáticos–

---

Sixteenth Centuries», en Susan Boynton y Eric N. Rice (eds.), *Young Choristers, 650-1700*. Boydell & Brewer Ltd, 2008, pp. 94-95; KNIGHTON: *Música y músicos...*; Josep Maria GREGORI: «Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de cantus y altus en el tránsito del Renacimiento al Barroco», *Revista de Musicología*, vol. 16, nº 5, *XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones*, (1993), pp. 2770-2781; Ángel MEDINA: *Los atributos del capón: imagen histórica de los cantores castrados en España*. Madrid, ICCMU, 2001; para la correspondencia entre mensuraciones véase GALÁN: «La teoría de canto de órgano...»; para la *musica ficta* véase la reciente tesis de Xavier ALERN: «La *musica ficta* en la polifonía renaixentista hispánica a través de les adaptacions instrumentals». Tesis doctoral, Universidad Autònoma de Barcelona, 2015; o el trabajo anterior de Karol BERGER: *Musica Ficta. Theories of accidental inflections in vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; Robert TOFT: *Aural Images of Lost Traditions. Sharps and Flats in the Sixteenth Century*. Toronto, University of Toronto Press, 1992; Vincent ARLETTAZ: *Musica ficta. Une histoire des sensibles du XIIIe au XVIe siècle*. Sprimont, Mardaga, 2000; Margaret BENT: «Diatonic Ficta», *Early Music History*, vol. 4 (1984), pp. 1-48; ID: *Counterpoint, Composition and Musica Ficta*. Routledge, 2013 que a veces ofrecen información sobre el caso hispano; para el parámetro de la alineación de la letra solo existen interpretaciones generalizadas basadas en la polifonía borgoñona: Gilbert REANEY: «Text Underlay in Early Fifteenth-Century Musical Manuscripts», en Gustave Reese y Robert J. Snow (eds.), *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His 70<sup>th</sup> Birthday*. Pittsburgh, 1969, pp. 245-251; Leeman L. PERKINS: «Toward a Rational Approach to Text Placement in the Secular Music of Dufay's Time», en Allan W. Atlas (ed.) *Papers Read at the Dufay Quincentenary Conference*. Brooklyn, 1976, pp. 103-114; Honey MECONI: «Is Underlay Necessary?», en Tess Knighton and David Fallows (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance Music*. University of California Press, 1992, pp. 284-291, entre muchos otros.

<sup>46</sup> Manuel Pedro FERREIRA (ed.): *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections*. Kassel, Edition Reichenberger, 2016.

surgieron numerosas aportaciones que contribuyeron a una visión más amplia de la realidad musical de principios del siglo XVI –como las investigaciones de Wolfgang Freis, Grayson Wagstaff, Jane Hardie, Tess Knighton, Juan Ruiz Jiménez, Kenneth Kreitner, Owen Rees, Emilio Ros-Fábregas, Bernadette Nelson o João Pedro d’Alvarenga, entre otros–. Estos autores tuvieron en cuenta otras perspectivas sobre el mismo objeto de estudio hasta el momento no afrontadas, como serían la codicología de las fuentes y la circulación de repertorios, la transmisión estilística entre los músicos, los diferentes contextos interpretativos, los paisajes sonoros y las características de la tradición oral, entre otros temas. Tras estas investigaciones la polifonía litúrgica hispana se daría a conocer en algunos proyectos discográficos de las misas *Ave Maria Peregrina* y *Nunca fue pena mayor* y, más tarde, *Del ojo*, cuyas ediciones base fueron las de Higinio Anglés y Martyn Imrie.<sup>47</sup> De estas corrientes historiográficas y de la difusión musical proporcionada por la interpretación del repertorio litúrgico del siglo XVI surge este estudio, tomando como punto final la recuperación de las misas de Peñalosa y su papel dentro de su contexto histórico.

## HIPÓTESIS DE PARTIDA Y OBJETIVOS

Tras conocer el estado en el que se encontraban los estudios relacionados con la polifonía litúrgica hispana de principios del siglo XVI –y, concretamente, en el caso de las misas de Peñalosa– se inició la investigación y comenzaron a surgir las siguientes preguntas que habían quedado sin responder en los trabajos anteriores: ¿Qué diferencias existen entre las misas del autor hispano y las de otros compositores coetáneos de su generación? ¿Cuáles fueron sus influencias estilísticas? ¿Qué características definen la música de estas misas en comparación con la de otros géneros litúrgicos en su propio corpus? ¿Qué función cumplían las misas en el contexto cercano a las cortes regias o a la

---

<sup>47</sup> Escúchense los diferentes proyectos discográficos: *Peñalosa: Missa Nunca fue pena mayor*, Chansons / Cabezón: Tiento du 5º ton, Pange Lingua. Ensemble Gilles Binchois, Auvidis Disque AV 4952 (LP), 1981; *Francisco de Peñalosa*. Taller Ziryab. Dial Discos 549455, 1989; *Francisco de Peñalosa: Missae Ave Maria peregrina, Nunca fue pena mayor*. Westminster Cathedral Choir. James O'Donnell. Hyperion 66629; 1992; *Court and Cathedral. The two worlds of Francisco de Peñalosa*. Concentus Musicus Minnesota. Arthur Maud. Meridian 84406, 1997; *Nunca fue pena mayor. Música Religiosa en torno al Papa Alejandro VI*. Capella de Ministrers y Cor de la Generalitat Valenciana. Carles Magraner. Auvidis Ibèrica (Naïve) AVI 8026, 2000; 2002 - *The Toledo Summit. Early 16th c. Spanish and Flemish Songs and Motets*. Orlando Consort. Harmonia Mundi USA 907328, 2002; *Francisco de Peñalosa: Missa Del ojo - Motetten*. Peñalosa-Ensemble. Organum Classics Ogm 261081, 2006; *Francisco de Peñalosa. Missa Nunca fue pena mayor*. Les Sacqueboutiers, Ensemble Gilles Binchois. Dominique Vellard. Glossa GCD 922305, 2011; *The Earliest Consort Music for Viols*. Mynstrelles with Straunge Sounds. Clare Wilkinson / Rose Consort of Viols. Delphian 34169, 2015.

catedral hispalense? De esta última cuestión sobre el entorno histórico y a partir del descubrimiento posterior de nuevas fuentes durante el vaciado realizado en los archivos, se hizo necesario conocer más aspectos relacionados sobre la vida de Peñalosa, su relación con otros compositores, la actividad de mecenazgo musical y las situaciones en las que pudo haber compuesto su obra. Para este último punto se hizo imprescindible la información que aportaban los manuscritos en los que se conserva su obra, así como la difusión de otras fuentes impresas y manuscritas de procedencia extranjera que pudieron haber influido en sus misas.

Por otro lado, también aparecieron numerosas preguntas en torno a la transmisión musical que heredarían generaciones de compositores posteriores como la de Morales o Guerrero, cuyo corpus también conserva misas homónimas a las de Peñalosa. La historiografía ha hecho hincapié en conectar estilísticamente a estos músicos posteriores directamente con los compositores franco-flamencos precedentes, pasando por alto la función de los hispanos. Por esta razón, también se ha propuesto estudiar la influencia musical de estos músicos de la generación de Peñalosa en aquellos compositores, comprobando las similitudes estilísticas entre sus misas.

Por último, al considerar necesaria una nueva edición de las misas de Peñalosa para el análisis musical y la difusión de su obra en tiempo actual, comenzaron a surgir numerosas preguntas sobre la interpretación histórica y sobre cómo se debía abordar un repertorio de principios del *Cinquecento* hispano en la actualidad; es por esto que cabía en el interés de esta tesis comparar las decisiones tomadas en las grabaciones actuales de las misas con la información que se extrae de los tratados musicales para cada uno de los parámetros de la interpretación polifónica.

Partiendo de los estudios previos y procurando conciliar los métodos más oportunos aplicables a las fuentes descubiertas y al análisis de las misas, el acercamiento al objeto de estudio se plantea desde la siguiente hipótesis: Francisco de Peñalosa fue una figura fundamental en su época como agente unificador de diferentes estilos procedentes de las tradiciones hispana y borgoñona para el caso de sus misas, sirviendo estas de referencia para generaciones de compositores hispanos posteriores.

Habida cuenta de aquellas preguntas y de la hipótesis de partida tras el conocimiento de las fuentes y estudios, se plantean los siguientes objetivos para esta tesis:

- 1) Descubrir el papel que desarrolló Francisco de Peñalosa como cantor y capellán de Fernando el Católico, canónigo de la catedral de Sevilla, maestro de música del infante Fernando, así como descubrir el contexto interpretativo en la corte de León X donde sirvió como cantor, a través de las nuevas fuentes descubiertas enlazadas con el relato histórico de los agentes que influyeron en su trayectoria vital. Los nuevos datos de carácter económico-administrativo y algunos documentos de índole epistolar determinarán su presencia en las distintas instituciones regias y eclesiásticas en las que pudo haber creado su obra.
- 2) Evaluar hasta qué punto la polifonía ibérica y la teoría musical de principios del siglo XVI estaba integrada dentro de una corriente de difusión a nivel europeo y adaptó aquellos preceptos a las necesidades y prácticas tradición hispana, o bien formaba parte de la periferia, como la historiografía musical anglosajona ha defendido hasta ahora.
- 3) Conocer el proceso compositivo y el grado de hibridación estilística en el caso de las misas de Peñalosa, identificando los rasgos musicales heredados de la tradición hispana y los procedimientos de origen franco-flamenco. A través de este objetivo también se propondrá averiguar la función litúrgica y simbólica que jugó cada elemento –tanto foráneo como autóctono– para indagar sobre el entorno en el que cada misa pudo haber sido interpretada.
- 4) Desde este último aspecto, se pretende hacer un compendio de directrices para determinar cómo pudo haber sido la interpretación histórica de estas misas polifónicas a principios del siglo XVI, a partir de la tratadística hispana en relación a la internacional y con la ayuda de aquellas fuentes secundarias que determinen información al respecto. Teniendo en cuenta que las fuentes teóricas eran descriptivas y no prescriptivas de la realidad musical en aquel tiempo, sí suponen una guía ante la falta de información desde la perspectiva interpretativa. Partiendo de dichos indicativos, se comprobará si actualmente las producciones de las misas de Peñalosa tienen en consideración algunas orientaciones de la teoría musical para hacer versiones históricamente informadas.



- 5) Averiguar la transferencia estilística de Peñalosa a las generaciones de Morales y Guerrero, tomando como caso de estudio las misas homónimas o las basadas en el mismo material del corpus de estos compositores.
- 6) Por último, y quizá más importante, permitir la difusión de la polifonía de Peñalosa más allá de esta tesis, no solo a través de los conciertos que se han producido a partir de la edición adjunta en el segundo volumen y que han permitido la recuperación de tres misas completas que no se habían grabado en la actualidad (*Adieu mes amours*, *L'homme armé* y *Por la mar*), sino también por medio de las conferencias y la mesa redonda que han surgido desde estos eventos y que han dado a conocer al público esta figura fundamental en la historia de la música.

## METODOLOGÍA

Para cumplir estos objetivos se ha optado por diferentes metodologías que ayudan a analizar y extraer la información más relevante de cada tipología de fuentes. Tras el legado dejado por los investigadores anteriores, para cada bloque temático –biografía de Peñalosa y contexto de las fuentes de sus misas, el análisis comparativo entre el estilo de las misas de Peñalosa con las de los compositores hispanos y franco-flamencos precedentes, coetáneos y los hispanos posteriores (Morales y Guerrero), y el marco interpretativo bajo el que se cantaban estas obras en su contexto histórico *versus* la interpretación en las grabaciones actuales– se establecen diferentes aproximaciones dependiendo de la información proporcionada por la selección de fuentes documentales y musicales.

En el diálogo citado del ensayo de Oscar Wilde se defendía el hecho de reescribir la historia como una de las tareas del espíritu crítico, siendo este el único capaz de crear obras de arte o de ejercer la crítica independientemente de su iniciativa hacia la producción artística.<sup>48</sup> Como el escritor señalaba, las mentes críticas –y no los «hombres de acción»– son las capaces de establecer a través del lenguaje un relato en torno a las relaciones de causalidad y consecuencia entre los hechos. Por tanto, uno de los deberes de cada investigador para con la Historia sigue siendo reescribirla, pues existen

---

<sup>48</sup> Véase el texto completo en Oscar WILDE: *The Critic as Artist*, 1891. <http://www.online-literature.com/wilde/1305/> (consultada el 25/05/2017).

innumerables maneras de exponer un relato basado en los mismos hechos debido a las múltiples interpretaciones que se pueden extraer de ellos y la información colateral que se maneje.

Algunas de las problemáticas más frecuentes a la hora de escribir una biografía histórica se encuentran en el artículo «Memory, History and Meaning Musical Biography and its Discontents» de Jolanta T. Pekacz.<sup>49</sup> Para la biografía de Peñalosa se han obtenido nuevas fuentes (adjuntas en los apéndices del capítulo 1), por lo que ha sido posible aumentar el conocimiento sobre sus hechos vitales más importantes. A la interpretación crítica de estos nuevos documentos se ha sumado la reconsideración de la información ya aportada por otros autores de la bibliografía secundaria de índole musicológico; todo ello se ha situado dentro de un marco histórico que ha proporcionado mayor coherencia y sentido a los hechos de la vida de Peñalosa, a través de una selección de estudios sobre Historia e Historia del Arte. Por tanto, cada etapa que configura cada bloque de la biografía –el origen de la familia Peñalosa, el músico al servicio de la capilla aragonesa y la catedral hispalense y la estancia como cantor de León X en la capilla pontificia– han sido narradas y relacionadas con los hechos político-económicos, sociológicos y culturales en la medida de lo posible.

En el capítulo 2 se ha hecho acopio de la información codicológica y contextual de cada fuente que se ha podido extraer desde los estudios paleográficos y el análisis de inventarios de las instituciones de origen realizados por otros autores. A su vez, se ha realizado una comparativa de las diferencias de la notación musical entre los manuscritos 2-3 de Tarazona y 12 de Coimbra para la *Missa Del ojo*, destacando aquellas que tengan que ver con una praxis musical distinta en cada ámbito geográfico, según las fuentes de las que fue copiada.

Como se argumentará en el capítulo 3, no todos los métodos utilizados por los estudios sobre la polifonía renacentista borgoñona son aplicables al caso hispano. Muchos procedimientos para averiguar la cronología de misas propuestos por investigadores como David Fallows, Rob C. Wegman o Honey Meconi no se pueden aplicar a las misas hispanas de esta época debido a la idiosincrasia de sus fuentes, como E-Tz 2-3, *unicum*

---

<sup>49</sup> Jolanta T. PEKACZ: «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents», *Journal of Musicological Research*, vol. 23, nº 1 (2004), 39-80; <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01411890490276990?scroll=top&needAccess=true> (consultado el 25/05/2017).

para cinco de las seis misas completas.<sup>50</sup> Al no existir mayores concordancias en otros códices –con la excepción de la misa *Del ojo*, repetida en P-Cug 12– no se puede obtener mucha más información sobre el origen y el contexto de las misas de Peñalosa, ya que tampoco la proporcionan dichas fuentes. El conocimiento de estos datos en los casos de Josquin, Obrecht y La Rue permite aventurar posibles relaciones cronológicas para misas que no han sido fechadas; en base a esta información, dichos autores han propuesto una serie de criterios que se identifican con el avance o retroceso en el lenguaje estilístico de cada compositor, habiendo observado el caso de dicho corpus. Sin embargo, por las causas anteriores este método no se podría aplicar a las misas del hispano, pues significaría entrar en un terreno demasiado hipotético y aceptar una concepción actual de «desarrollo estilístico» que resultaría completamente anacrónica. Véase el respectivo apartado 3.2 para comprobar la inviabilidad de su aplicación.

En el capítulo 3 se propone una serie de diferentes métodos analíticos, cuya orientación va cada vez más encaminada al desarrollo de las humanidades digitales y los procedimientos analíticos a través de determinado *software* musical. Las posibilidades que ofrecen las diferentes propuestas del Josquin Research Project de la Universidad de Stanford, o bien el «Elvis. Music Research with Computers» de McGill University –que utiliza diferentes formatos MEI, MusicXML, MIDI y NoteWorthy Composer (NWC) para el análisis de obras franco-flamencas del Renacimiento– han servido como base (ya que pone a disposición numerosas partituras de polifonía franco-flamencas) y herramienta para la comparación de numerosos rasgos estilísticos con el corpus de misas de Peñalosa.<sup>51</sup> La interfaz desarrollada por esta última universidad para la identificación de melodías gregorianas en el *Liber Usualis*, así como el proyecto similar desarrollado por la Biblioteca Nacional de España para los cantorales hispanos, ha ayudado considerablemente a descubrir nuevo material citado en sus misas y, a partir de ahí, las relaciones simbólicas entre ellas en su contexto.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> David FALLOWS: *Josquin...*; Rob C. WEGMAN: *Born for the Muses...*; Honey MECONI: *Pierre de la Rue...*

<sup>51</sup> Jesse RODIN: *Josquin Research Project* (website): <http://josquin.stanford.edu/about/> (consultada el 10/05/2017); Julie CUMMING y Peter SCHUBERT: *Elvis. Music Research with Computers* (website): <http://database.elvisproject.ca/> (consultada el 10/05/2017). Véase también Rob C. WEGMAN: *Renaissance Masses, 1440-1520. An online repertorium of polyphonic Masses composed in Europe in 1440-1520* (website): <http://www.robwegman.org/mass.htm> (consultada el 10/05/2017).

<sup>52</sup> Véase el *Liber Usualis* <http://liber.simssa.ca/> y la web de la BNE en el proyecto de catalogación de cantorales [http://www2.bne.es/CANT\\_web/irBuscadorPentagrama.do?lang=es\\_ES](http://www2.bne.es/CANT_web/irBuscadorPentagrama.do?lang=es_ES) (consultadas el 10/05/2017).

Por tanto, el método propuesto se basa en una serie de procedimientos analíticos, prestando especial atención a las cuestiones formales, estructurales, contrapuntísticas, rítmicas, modales, sobre el tratamiento del *cantus firmus* y los materiales prestados o la aproximación a los textos del Ordinario, entre otros. Como el propósito final es entender el proceso compositivo y sus posibles influencias estilísticas, la observación recaerá en el estudio de todos los cambios producidos en sus misas, la elección de los recursos y las melodías introducidas que detallen más información sobre el posible contexto al que fue destinada cada obra. El análisis comparativo entre los procedimientos utilizados por algunos compositores de la tradición borgoñona precedente (como Busnoys y Ockeghem), como coetánea (Josquin, Obrecht, La Rue, entre muchos otros) determinarán el grado de asimilación de ciertas técnicas en el caso de Peñalosa y la función de estos recursos en sus misas. A su vez, la comparativa se mantendrá para otros ejemplos compositivos de músicos hispanos coetáneos (como Pedro de Escobar, Juan de Anchieta, Alonso Pérez de Alba o Pedro Hernández de Castilleja) con el fin de entender el lenguaje compositivo de la tradición hispana y los elementos originales en el estilo de cada uno. El aparato analítico para la aplicación en repertorio polifónico también se erige como una de las aportaciones de esta tesis, como un epítome de métodos utilizados por Freis y Wagstaff y otros estudios anglosajones mencionados en el estado de la cuestión, como el análisis de los diferentes estilos adoptados por cada compositor a través del estudio comparativo de sus obras con el fin de conocer un acercamiento histórico y contextual cercano o el contraste entre las características musicales de las tradiciones hispana frente a las europeas.<sup>53</sup>

El fondeo de la bibliografía secundaria y la síntesis práctica han marcado los ejes temáticos de la interpretación histórica y el conocimiento de las fuentes musicales en las que se conserva la música de Peñalosa. Para la primera materia también se ha tenido en cuenta la información proporcionada sobre las características de las prácticas *ex tempore* que proviene de algunos tratados ibéricos de finales del siglo XV y principios del siglo XVI. La aplicación práctica de estos preceptos teóricos al caso de las misas de Peñalosa también ha reflejado el interés de orientar en la interpretación histórica a las agrupaciones actuales de música antigua. Por último, también se han utilizado herramientas de análisis

---

<sup>53</sup> FREIS: «Cristóbal de Morales and the Spanish Motet...»; WAGSTAFF: «Music for the Dead...»; véase RODIN: *Josquin's Rome: hearing...*; David FALLOWS: *Josquin...*; Rob C. WEGMAN: *Born for the Muses...*; Honey MECONI: *Pierre de la Rue...*; REYNOLDS: *Papal Patronage...*; KIRKMAN: *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass...*; SPARKS: *Cantus firmus in Mass...*

auditivo para averiguar los criterios historicistas que han seguido algunas agrupaciones que han grabado ciertas misas de Peñalosa, fijándonos en las ediciones escogidas en cada proyecto discográfico, y la comparación de criterios y decisiones entre los editores.

La finalidad de esta metodología aplicada a las misas de Peñalosa es el conocimiento de sus diferentes estilos adoptados por la integración de técnicas contrapuntísticas foráneas a una práctica ibérica plenamente asentada. La comparación entre las obras de su propio corpus, entre el repertorio de polifonía hispana de su tiempo y entre las misas de autores franco-flamencos anteriores o coetáneos ofrecerá un panorama sobre el proceso compositivo y la significación de estas obras en su época, hasta el momento desconocidos.

#### **FUENTES CONSULTADAS**

Una de las mayores dificultades durante el desarrollo de este estudio ha sido la búsqueda de fuentes documentales, no solo por las características paleográficas y el mal estado de conservación de algunas de ellas, sino por la escasez de datos sobre aspectos culturales y musicales en los diferentes archivos consultados y por los lapsos temporales que se producen en la información que aportan algunos documentos.

Tal como señala Knighton, Inglés dispuso el camino para los futuros musicólogos que se quisieran adentrar en los archivos para descubrir nueva información sobre la capilla aragonesa.<sup>54</sup> La tipología de esta documentación en el Archivo de la Corona de Aragón se corresponde principalmente con las nóminas de los cantores emanadas desde el Maestre Racional, ya que son testimonios directos de la presencia de los músicos en la corte. La investigadora ya había configurado las listas de capellanes y cantores que cobraban las nóminas mientras servían en dicha institución;<sup>55</sup> sin embargo, se ha hecho necesario incluir estos documentos transcritos en el apéndice 1 –pues aportan mayor información, como las localizaciones geográficas de expedición–, más algunos otros registros que faltaban, como los albalaes extraordinarios. Entre las otras series de la Real Cancillería se han descubierto algunas relaciones del personal enviado a Roma por Fernando el Católico, mientras que el vaciado de las Cartas Reales no ha resuelto ninguna incógnita.

---

<sup>54</sup> KNIGHTON: *Música y músicos...*, p. 23; INGLÉS: *La música en la corte...*, p. 7.

<sup>55</sup> KNIGHTON: *Música y músicos...*

En el Archivo General de Simancas se ha rastreado el nombre de Peñalosa en numerosos índices y colecciones, descubriendo algunos documentos útiles entre los legajos de la sección Cámara de Castilla, como el que se cita al inicio de esta introducción; también se han vaciado algunas series de familias nobiliarias del Archivo Histórico Nacional (Sección Nobleza), localizado en Toledo, donde se encontró una larga relación que vincula al músico con dos posibles orígenes familiares (véase el capítulo 1).

El Archivo de la Catedral de Sevilla ha sido el más relevante en cuanto a la información descubierta. Si bien hasta el momento las actas capitulares habían merecido la atención mayoritaria para la vida musical de esta institución a principios del siglo XVI,<sup>56</sup> la búsqueda en otra tipología de documentos de carácter económico-administrativo en las secciones Mesa capitular y Obra y Fábrica han proporcionado mayores datos sobre la actividad de Peñalosa entre la catedral hispalense y la capilla aragonesa, además de conocer los primeros datos sobre la copia de su obra en el cabildo.

Otros archivos secundarios en nuestro estudio han determinado algunos datos relevantes para momentos puntuales, como los de las catedrales de Segovia y Córdoba, Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, el Archivo Histórico Nacional o el Archivo General de Indias.

De las fuentes vaticanas resumidas y traducidas en el apéndice 1.2 se ha extraído toda la información entre los diferentes estilos musicales de las diferentes naciones que confluyeron en la capilla pontificia. Tras dos meses de investigación en Roma, pocos testimonios y datos económicos se han podido extraer que aportasen nuevos datos sobre la función y los servicios desempeñados por Francisco de Peñalosa en dicha institución. Con la ayuda del fondeo previo realizado por Richard Sherr,<sup>57</sup> la miscelánea de documentos que se ha extraído de las numerosas series del Archivo Secreto Vaticano, la Biblioteca Apostólica Vaticana y el Archivio di Stato di Roma proceden de las siguientes series:

---

<sup>56</sup> A excepción del estudio de Juan RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*, cuya variedad documental ha servido de guía en este estudio.

<sup>57</sup> SHERR: *The Papal Chapel c. 1492-1513...*; ID: *The Papal Choir...*

- *Registra Supplicationum*: documentos presentados al Papa en lenguaje jurídico formalizado por los expertos, llamados refrendarios, que fueron contratados por los demandantes.<sup>58</sup>

- *Libri Resignationum*: actas notariales requeridas cuando se renunciaba a la obtención de beneficios en Roma. De nuevo existe un vacío documental con respecto a los pontificados de Julio II y León X.<sup>59</sup>

- *Mandati Camerali*: algunos documentos relacionados con el registro de gastos pagados por el fondo privado de cada papa. Otras series relacionadas tienen que ver con los oficiales de la Cámara, con cuentas de la depositaría general y con la correspondencia y las relaciones de la Curia con España.<sup>60</sup> Como bien indica Sherr, hay muy pocos datos de cantores anteriores a 1530 y en esta serie no se conserva ninguna lista del pontificado de León X.<sup>61</sup>

- *Introitus et Exitus*: donde aparece el registro de todos los pagos junto con los respectivos nombres de los miembros de la capilla. Completan el vacío documental de *Mandati Camerali* que existe para el pontificado de León X.<sup>62</sup>

- Otra miscelánea de documentos (*Obligationes pro communi servitio* y *Annatae*): obligaciones de los beneficiados y las dignidades de la Cámara Apostólica o anatas – impuestos eclesiásticos referidos a la renta o frutos correspondientes al primer año de posesión de cualquier beneficio o empleo—. <sup>63</sup>

- Copias de bulas y breves enviados de *Registra Bullarum*, o de *Secretaria Camerale*, *Registri Vaticani*, donde se conservan registros de copias de bulas enviadas a través de la Cámara Apostólica. También en este bloque se presentan las que transcribió

---

<sup>58</sup> Definición de SHERR: *The Papal Choir...* p. XVI. Fuente: ASV, *Registra Supplicationum*, vols. 1585-1588.

<sup>59</sup> ASV, *Libri Resignationum*, vols. 19-22.

<sup>60</sup> Roma, Archivio di Stato di Roma (ASR), Camerale I, *Mandati Camerali*, vols. 859, 859 (bis); Camerale I, *Mandati apostolici*, vol. 1088; Camerale I, *Ufficiali Camerali*, vol. 1717, 1718; Camerale I, *Conti della depositaria generalis*, vol. 1769; *Breve de León X*, vol. 2022. Camerale I, *Collettorie della Camera Apostolica, Spagna*, vol. 1197; *Espettative*, vol. 1105-1108.

<sup>61</sup> SHERR: *The Papal Choir...*, p. XV.

<sup>62</sup> ASV, Cámara Apostólica, *Introitus et Exitus*, vols. 555-561.

<sup>63</sup> ASV, Cámara Apostólica, *Obligationes pro communi servitio*, vol. 13; ASV, Cámara Apostólica, *Annatae*, vols. LIX-LXII.

Herman-Walther Frey para el pontificado de León X, en las cuales se conceden beneficios a algunos cantores como Francisco de Peñalosa.<sup>64</sup>

Como indica Sherr, el trabajo con las fuentes vaticanas es arduo, pues la cantidad de registros y series a consultar tan solo para los cinco posibles años en los que Peñalosa estuvo sirviendo en la capilla pontificia equivaldrían como mínimo, haciendo una estimación sobre los índices, a más de dos años de investigación. La documentación anterior a 1530 es dificultosa en su consulta por las características paleográficas y por los mencionados saltos cronológicos donde se pierde la información de pontificados como el de León X.

### **Archivo de la Corona de Aragón (ACA)**

- Cartas Reales, Fernando II: cajas 1-4b.
- Real Patrimonio (en adelante: RP), Maestre Racional (en adelante: MR), Escribanía de Ración de Rey (en adelante: ERR): Registros de albalaes por quitaciones ordinarias de los hombres a caballo: vols. 841 a 847.
- RP, MR, ERR, Albaranes extraordinarios: vols. 875 a 878.
- RP, MR, ERR, Albaranes de "acorriments ordinaris": vols. 881 a 882.
- RP, MR, ERR, Copiadores de ápoas relativas a los albaranes entregados por el escribano de ración: vols. 947 a 948.
- RP, MR, ERR, Copiadores de cédulas reales dirigidos a los escribanos de ración: vol. 923.
- RP, MR, ERR, Carta de ración de los oficios y cargos de la corte y palacio de Fernando II el Católico: vol. 939.
- RP, MR, ERR, Registro de certificaciones: vols. 920, 922, 945.
- RP, MR, ERR, Libros-registro de los empleados que ingresaban en los cargos de palacio: vol. 940.
- RP, MR, ERR, Libros de asientos del pago o adelanto de quitaciones ("Libres de notaments"): vols. 955 a 957.
- RP, MR, Libro de deliberaciones y conclusiones de sentencias. Vol. 769.
- RP, MR, Registros de letras citatorias, certificaciones y órdenes: vol. 706.
- RP, MR, Anotaciones comunes: vol. 803.
- RP, MR, Anotaciones de las cuentas de los tesoreros: vol. 811.
- Real Cancillería (en adelante: RC), *Diversorum Sigilli Secreti*, Reg. 3579, 3581, 3890.

---

<sup>64</sup> ASV, *Registra Bullarum*, vol. 1151. ASV, *Secretaria Camerale, Leonis X*, vols. 12, 1213, 1214. FREY: «Regesten zur Päpstlichen...», vol. 9, nº 1 (1956), pp. 46-57, 139-156, 411-419; ID: «Regesten zur päpstlichen...», vol. 8 (1955), pp. 58-73, 178-199, 412-437.



- RC, *Diversorum*, Reg.: 3880.
- RC, *Comunia*, Reg. 3536.
- RC, *Itinerum Sigilli Secreti*, Reg. 3677, 3678.

Fuentes en mal estado de conservación y sin digitalizar que no se han podido consultar:

- RP, MR, ERR, Relación de los albaranes de quitaciones expedidos: vol. 946.
- RP, MR, ERR, Libros de asientos del pago o adelanto de quitaciones ("Libres de notaments"): vols. 958.
- RP, MR, ERR, Registro de certificaciones: vols. 921, 923.
- RP, MR, Registros de letras citatorias, certificaciones y órdenes: vols. 705, 708, 709.
- RP, MR, Registro de albaranes por quitaciones cobradas: vol. 823.

#### **Archivo Histórico Nacional (AHN)**

- Diversos, Colecciones, Colección diplomática, vols.: 213-217; 253-256; 261-266; 269-270; 274-275; y 288-290.

#### **Archivo Histórico Nacional (Sección Nobleza) (AHN NOB)**

- AHN NOB. VIVERO. "128. Archivo de los Vizcondes de Altamira de Vivero". Cajas: 7, 63, 74, 92 y 93.
- AHN NOB. TORRELAGUNA. "102. Archivo de los Marqueses de Torrelaguna" Caja 379, Legs. 16 a 21.
- AHN NOB. BORNOS. "4. Archivo de los Condes de Bornos", Cajas: 725, 767.

#### **Archivo General de Simancas (AGS)**

- Cámara de Castilla, Memoriales y expedientes, Legs.: 1 a 1597 (descrito en inventarios).
- Cámara de Castilla, Procesos y expedientes, Legs.: 1598 a 2103 (descrito en inventarios).
- "Cámara de Castilla, Libros de cédulas del Reino de Aragón, Leg.: 273, 315 (descrito en inventarios)
- Casa y Sitios Reales (CSR), legs.:15-17, 42-47, 117,396.
- Casa Real, Escribanía Mayor de Rentas. Mercedes, privilegios, ventas y confirmaciones. Junta de Obras y Bosques, series 1 y 2. Quitaciones de corte. Legs. 1 a 40.
- Contaduría Mayor de Hacienda, Contaduría de Mercedes, leg. 49 y 90.
- Patronato Real (PR), Leg. 61, Docs.: 121, 184, 191.
- Patronato Real Eclesiástico, Legs.38 a 40.
- PR, Memoriales y expedientes, Legs. 1 a 134.
- Real Cancillería de los Reyes de Castilla (RC), Registro General del Sello (RGS), 422, 615.
- RC, RGS, Inventario nº 62, tomo 2. Años: 1510-1516.

- RC, RGS, Leg. 147609, 147704, 147807, 147808, 147907, 147809, 149604, 148608, 148903, 148904, 148901, 148509, 149206, 150105, 150109, 147909, 149306, 149812, 149801, 148003, 149009.
- Secretaría de Estado. Corona de Castilla, Legs.: 1-2-2; 26.
- Secretaría de Estado. Corona de Aragón, Legs. 267 a 343.
- Secretaría de Estado. Negociaciones de Roma, Legs.: 847 a 1002; legs.: 2002-2022; 3089 (descrito en inventarios).

#### **Archivo General de Indias (AGI)**

- Casa de la Contratación. Contratación, 5536, legs. 3 y 5.

#### **Real Audiencia y Chancillería de Valladolid (España). Registro del Sello**

- Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, Caja 163, doc. 5.
- Real Audiencia y Chancillería de Valladolid. Salas de lo Civil. Escribanía de Zarandona y Balboa, caja 1122, doc. 1.

#### **Archivo de la Catedral de Sevilla (con signaturas antiguas y nuevas)**

- I. Secretaría. Autos Capitulares. Libros: 5 – 10.
- I. Secretaría. Estatutos y constituciones. Libros: 370 – 375.
- I. Secretaría. Personal. Libro 381 – 382.
- II. Mesa Capitular. Mayordomía. Casillas. 1a – 5.
- II. Mesa Capitular. Mayordomía. Cargo y descargo: 04023-28.
- II. Mesa Capitular. Mayordomía. Libros de subsidio: 00924-9.
- II. Mesa Capitular. Mayordomía. Libros de excusado: 01157 y 01159; 01020-01021.
- II. Mesa Capitular. Mayordomía. Diezmos de pan (01556; 01560-71); Pan en fieltad (02856); Diezmos de menudos (03420-6; 03419); Vino y aceite (03496-03510).
- II. Mesa Capitular. Mayordomía. Libro de entrada de fábrica: 04205.
- II. Mesa Capitular. Mayordomía. Libros de cuentas de misas celebradas en la Capilla de la Antigua: 05905-6, 05984-93.
- II. Mesa Capitular. Manuales. 249 - 252.
- II. Mesa Capitular. Visitas de heredades y posesiones. (Signatura nueva: 03796)
- II. Mesa Capitular. Pitancerías. Libros: 712A; 721 – 723. (00620A, 00620B, 00620C).
- II. Mesa Capitular. Procesiones y aniversarios: 433 - 439.
- II. Mesa Capitular. Libros del Comunal: (08742: signatura nueva).
- II. Mesa Capitular. Diezmos.
- II. Mesa Capitular. Patronatos. Dotaciones. Libro blanco: I – IV. 1477 (sign. Nueva: 09138), 1478, 1480, 1481, 1486, 1489, 1493, 1496, 1512, 1517.
- II. Mesa Capitular. Libro de los títulos y censos de la fábrica y el cabildo. Libro 1493 (sign. Nueva: 09154).

- II. Mesa Capitular. Subsidio: (sign. Nueva 00924 – 00928).
- III. Liturgia. Servicio de altar y coro: Libro de la Regla Vieja. N°. 1.
- IV. Fábrica. Mayordomía. Libros de cuentas 20-51 (09354 – 09385).
- IV. Fábrica. Adventicios. Libro 256 A (IV. Fábrica. Nóminas y salarios. Libro de nóminas de la obra nueva 313 (
- IV. Fábrica. Heredades. Libros de posesiones de la fábrica 368 – 376 (09708b-09716).
- VI. Contaduría. Libro de mandamientos de pago del cabildo: 78-79.
- VI. Contaduría. Libros de caja: 78-80.
- Fondo Histórico General: legs. 123, 124, 133, 178, 179, 201.

#### **Archivo Capitular de Segovia (ACSeg)**

- Libros de actas capitulares: C18 (1515), C19 (1516), C20 (1517).
- Libros de obra y fábrica: C215 (1514-7), C216 (1517), C217 (1517).

#### **Archivo de la Catedral de Córdoba (ACC)**

- Libro de Actas capitulares 8 (1513-9).
- Libro de Casillas. Comunal del Cabildo. Signatura: 2113.

#### **Archivo Segreto Vaticano (ASV)**

- Camera Apostolica. *Introitus et existus*: 555-559.
- Camera Apostolica, *Benefices*.
- Camera Apostolica, *Bullarum Registra*.
- Camera Apostolica, *Diversa Cameralia*.
- Camera Apostolica, *Libri annatarum*.
- Registri Vaticani, *Rubricellae*.
- *Registri Lateranensi*.
- *Registra Supplicationum*: 1584-1587.
- *Archivio Nunziatura Madrid*.

#### **Biblioteca Apostolica Vaticana**

- Mss *Capella Sistina* 16, 26, 45, 55.
- Mss. *Chigi*.
- Mss. *Capella Giulia XII*, 2.
- Mss. *Urbinate Latini*.
- Mss. *Vaticani Latini*, 8598, 5636. 12274 (*Diarium Paride de Grassis*).

#### **Archivio di Stato di Roma**

- Camerale I, *Mandati Camerali*: 859, 1088, 1105, 1106, 1108, 1197, 1718.

#### **Biblioteca Angelica**

- Fondo Antico, Ms. 1888.

## ESTRUCTURA DE LA TESIS

Esta tesis se divide en dos volúmenes. El primero contiene la investigación de todos los objetivos anteriormente propuestos y el segundo la edición musical de las seis misas de Peñalosa, la misa de amalgama *Rex Virginum*, algunos movimientos sueltos del autor y más ediciones del corpus de otros compositores necesarias para el análisis musical. Todos los capítulos se articulan sobre la base de una introducción, estado de la cuestión y objetivos básicos, así como una serie de conclusiones –cuando es necesario– para determinar el grado de contribución con respecto a los estudios anteriores. Los bloques temáticos explicados anteriormente tras marcar los objetivos han sido la base para la partición en los siguientes capítulos:

El capítulo 1 inicia la tesis con la biografía de Peñalosa, aunando todas las fuentes descubiertas con las ya conocidas de la bibliografía secundaria; al estudio e interpretación crítica de los nuevos documentos se ha sumado el marco histórico que relaciona todos los hechos de la vida de Peñalosa con su contexto sociológico, político, económico y cultural. El apartado se divide en cuatro partes: el origen de la familia Peñalosa asociada a la rama genealógica de Bartolomé de las Casas, su vida como cantor y compositor entre la corte aragonesa y la catedral hispalense, la estancia de Peñalosa en la capilla pontificia de León X y su contexto musical y, por último, su regreso a Sevilla y los últimos años de su vida.

Antes de dar comienzo a la sección nuclear de la tesis, el capítulo 3 centrado en las misas del compositor, primeramente, es necesario conocer las fuentes en las que se preservan dichas obras. Por ello, este capítulo 2 ahonda en aspectos como el origen, la procedencia, la descripción paleográfica y codicológica cuando es necesaria, el contenido y el posible contexto musical de su obra, con el fin de comprobar bajo qué circunstancias se producía y financiaba la polifonía hispana a principios del siglo XVI. Los epígrafes que configuran el capítulo son E-Tz 2-3, P-Cug 12, E-Tz 5, E-Boc 5, el impreso de Gonzalo de Baena y los movimientos perdidos más las atribuciones dudosas en otras fuentes. También se atenderá a la difusión de la obra de Peñalosa por el Nuevo Mundo, a través de los manuscritos que se encontraron en diversas iglesias de Guatemala, buscando relaciones estilísticas entre las misas anónimas que se han conservado en estos y el corpus

de Peñalosa. Por último, la comparación entre los dos primeros manuscritos de Tarazona y Coimbra para la misa *Del ojo* se vuelve necesaria con el fin de averiguar el significado de cada variante de la notación y el contrapunto, con posibles causas derivadas de los ámbitos interpretativos aragonés y portugués.

El capítulo 3 desarrollará las bases del proceso compositivo de Peñalosa, averiguando sus posibles influencias compositivas –tanto extranjeras como autóctonas– y su grado de innovación con respecto a la polifonía hispana precedente y coetánea. Para conocer el nivel de influencias foráneas se ha creado un primer apartado en el que se estudian las misas de autores franco-flamencos que se introdujeron en la Península durante el periodo previo y coetáneo a la actividad compositiva de Peñalosa; un segundo apartado tiene que ver con el problema metodológico de la cronología, donde se aplican los criterios de los investigadores citados anteriormente con el fin de conocer si los supuestos estilísticos aplicados a las misas de autores extranjeros se pueden llegar a corresponder con el caso del corpus del compositor hispano. Tras el experimento metodológico y sus resultados, se inicia el análisis pormenorizado de cada misa, tratada individualmente en relación al entramado de misas hispanas y extranjeras; cada apartado se ha generado en relación a la tipología del *cantus firmus*: las melodías de origen hispano y profano –las misas *Nunca fue pena mayor*, *Del ojo* y *Por la mar* (3.3)–, las basadas en temas gregorianos –la misa *Ave Maria Peregrina* y algunos movimientos sueltos (3.4)–, la comparación de estilos hispanos en la misa *Rex Virginum* (3.5), y las que poseen material prestado de procedencia internacional –las misas *L'homme armé* y *Adieu mes amours* (3.6)–. Se concluirá el capítulo con una síntesis sobre los diferentes estilos adoptados por Peñalosa y la funcionalidad de sus recursos en estas misas.

En el capítulo 4 se pretende comprobar la herencia estilística de los compositores hispanos Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero desde la generación de músicos de la época de los Reyes Católicos. Inicialmente, se propone el posible contacto que Morales tuvo con Peñalosa, Escobar o Pedro Hernández de Castilleja en la catedral hispalense, así como también se estudia la relación entre aquel y Guerrero con los manuscritos de la denominada *Librería de canto de órgano* que contenía el corpus de misas de estos compositores precedentes. Tras esta contextualización, se compararán las diferentes misas de Peñalosa, Morales y Guerrero: todos los ejemplos *L'homme armé*, las *De beata Virgine* de estos con la *Rex Virginum* de Peñalosa, y *Ave Maria* de Morales –con *Ave Maria Peregrina* de Peñalosa. De tal modo se comprobará la transferencia musical entre

estos dos compositores de las generaciones posteriores, Morales y Guerrero, y el legado de la generación de Peñalosa para el caso de sus misas.

El último capítulo cierra la tesis con los aspectos relativos a la interpretación de estas misas de Peñalosa en su contexto histórico en comparación con los criterios historicistas tomados por las agrupaciones actuales, cuyas grabaciones se encuentran registradas en algunos sellos discográficos. En primer lugar, se conocerán los posibles contextos litúrgicos de las misas, la formación de los grupos que interpretaban polifonía en las capillas reales y la catedral hispalense, el ámbito vocal de la plantilla y las tipologías vocales de mozos y voces mudadas, integrados en el conjunto vocal; se trabajarán también los aspectos sobre la mensuración y la rítmica, estudiando la correspondencia entre proporciones en la polifonía hispana, así como algunos criterios para el uso de la *musica ficta* y la alineación de la letra procedentes de la tratadística europea de finales del siglo XV y principios del XVI. En segundo lugar, será primordial conocer las diferencias entre las distintas prácticas *ex tempore* hispanas y las del resto de Europa, tomando como referencia los diferentes tratados que aborden los preceptos de la tradición oral; a su vez se realizará una aplicación práctica dada la casuística de algunas cadencias encontradas en las misas de Peñalosa, agregando las posibles técnicas contrapuntísticas improvisatorias que se pudieron haber producido en la época, según las reglas de la tratadística hispana. En tercero y último, se analizan las grabaciones actuales de las misas *Ave Maria Peregrina*, *Nunca fue pena mayor* y *Del ojo* interpretadas por tres agrupaciones distintas; con ello se relacionarán los criterios escogidos por cada formación con las características de la interpretación histórica anteriormente expuestas a lo largo del capítulo. Las conclusiones reflejarán la inclinación de cada formación hacia la recuperación (o no) de los principios historicistas, basados en la tratadística y los testimonios documentales.

#### **DESCRIPCIÓN DE LOS CONCIERTOS GRABADOS EN EL CD ADJUNTO**

Los conciertos se han desarrollado con el objetivo de divulgar y recuperar las misas de Francisco de Peñalosa sin estrenar durante el siglo XX y XXI, es decir, las misas *L'homme armé*, *Adieu mes amours* y *Por la mar*. Aún quedaría la misa de amalgama, *Rex Virginum*, si se pretendiera hacer un registro completo de este género para este autor.

El primer concierto/grabación tuvo lugar en Roma, la iglesia de San Pietro in Montorio y fue interpretado por un quinteto vocal italiano dirigido por Walter Testolin. Al haber sido beneficiaria de la beca del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación (MAEC) y de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) para llevar a cabo un proyecto en la Real Academia de España en Roma durante los meses de febrero y marzo de 2016, no solo pude producir el concierto-grabación en la iglesia de la Academia enmarcado dentro de unas jornadas sobre música del Renacimiento «Músicos españoles en Roma a principios del *Cinquecento*: entre el contexto sacro y profano», sino también investigar los fondos de diversos archivos romanos y vaticanos con el fin de encontrar más datos sobre la vida de Peñalosa y su contexto interpretativo. Dentro de las jornadas hubo dos sesiones:

- Conferencia-concierto: «Francisco de Peñalosa en Roma: reestreno de sus misas *L'homme armé* y *Adieu mes amours*». Iglesia de San Pietro in Montorio, 7 de abril de 2016. (Escúchese el audio y el vídeo del concierto en Carpeta 1 del CD).

Conferenciante: María Elena Cuenca

Agrupación: Simona Braida (superius), Toomas Kaldaru (altus), Riccardo Pisani (tenor), David Maria Gentile (bassus), Walter Testolin (bassus y dirección).

- Conferencia-concierto: «*Parole per liuto*: más allá de la polifonía religiosa». Salón de retratos de la Real Academia de España en Roma. 8 de abril de 2016. (Véanse las fotografías en Carpeta 1).

Conferenciante y laudista: Xavier Alern (profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona). Soprano: Andrea Trueba. Programa: obras de Benet Garret «Cariteo» (ca. 1450-1514) y Serafino Aquilano (1466-1500).

El segundo concierto que desarrollé fue con el apoyo de la Residencia de Estudiantes durante mi estancia de un año en la institución, habiendo sido beneficiaria de la beca de la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad para Estudiantes de Postgrado en la Residencia de Estudiantes de Madrid (curso 2016-2017). Este evento contó con una mesa redonda – donde se expusieron temas como la vida de Peñalosa, sus misas y el origen de la *Missa Por la mar* y la interpretación actual de este repertorio– y el concierto grabado del motete

*Versa est in luctum* y de la *Missa Por la mar* de Peñalosa en el salón de la Residencia de Estudiantes el día 25 de febrero de 2017. (Véase el vídeo y las fotografías en la Carpeta 2 del CD).

- Participantes en la mesa redonda: Tess Knighton, Rupert Damerell y María Elena Cuenca.

Agrupación: Zenobia Scholars.





**CAPÍTULO 1:**  
**PEÑALOSA Y SU CONTEXTO HISTÓRICO**



## 1.1. NUEVA LUZ SOBRE LA VIDA DE FRANCISCO DE PEÑALOSA: ENTRE LA CORTE DE ARAGÓN Y LA CATEDRAL DE SEVILLA

Volvamos á la villa que se pone el sol, y hablemos de los músicos, que avn en nuestra edad no faltan varones de quien con gran ventaja podamos dezir. *Muy poco há que murió aquel famoso varón don Francisco de Peñalosa, Maestro de capilla del cathólico Rey don Fernando: el cual en la Música, en arte y boz escedió á Apolo su inuentor.* Ribaflecha fué deste tiempo, de gran sufficiencia y abilidad. E Jusquin, del mesmo tiempo y saber. Agora biue Matheo Fernández, Maestro de capilla de Nuestra Señora la Emperatriz, varón de gran sentido y admirable composición. Biue en Roma un español que se llama Morales, maestro de las obras del Papa, único en la composición y boz. E Castillo, Maestro de capilla de la Yglesia de Camora. En Santiago, Francisco Logroño, y en Palencia, Ordóñez. En la tecla murieron casi ayer aquellos tres famosos varones, Lope y Hernando y su discípulo Cristóbal. Biue agora Antonio el ciego, tañedor de la Capilla de la Emperatriz, que en el arte no se puede más exmerar, porque dicen que [ha] hallado el centro en el componer. En la Yglesia de Sanctiago en Galizia está un Maestro Dionisio Memo, noble patricio veneciano, que dizen del que en el vniverso no ay ni ha auido quien en la tecla se le pueda comparar, y vurla de quantos en este género de música han sido hasta aquí. En la vihuela murió poco há Guzmán que hazía hablar las cuerdas con tanta excelencia y armonía, que traya los hombres “bouos” tras sí, y á vna vuelta de consonancia los despertaba como una vara. Agora vive Torres Barroso, natural de Salamanca, admirable en la composición [de] música, y el Milanés, que en el mesmo arte no tiene yqual. Viue también Macotera, varón de excelente ingenio en la vihuela: y es tan marauiloso componedor y tan estudioso, que tañe en cuatro cuerdas en la vihuela con tantas diferencias & armonía & con tanto acompañamiento, que admira á los que lo oyen. [...]¹

Ya van camino de quinientos los años que han pasado de la muerte de Francisco de Peñalosa y esta fue la primera mención de su fama en la época de Carlos V. El teórico Cristóbal de Villalón inicia su diálogo sobre la música entre los personajes de Hierónimo y Gaspar resaltando una serie de compositores clave desde finales del siglo XV hasta 1539, fecha en la que escribe la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. En cursiva se muestra una de las constantes en las diversas monografías y reseñas sobre Peñalosa. Este fragmento se encuentra enmarcado dentro de un párrafo de hiperbólicos halagos –habida cuenta del estilo retórico de la época– a varias generaciones de compositores e intérpretes de igual parangón según el escritor (excluyendo a otros tantos como Pedro de Escobar, Alonso Pérez de Alba, etc.).

---

¹ Cristóbal de Villalón: *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Valladolid, Maestre Nicholas Tyerri, 15 de enero de 1539. Edición del siglo XIX publicada en Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898, pp. 175-178.

Ninguno de los historiadores que se mencionarán a continuación ha citado el fragmento en su contexto, donde se observa que el autor efectivamente ensalza a Peñalosa tanto como a Ribaflecha, «Jusquin», Morales o Mateo Fernández, entre su larga lista de otros autores e intérpretes no tan conocidos. Esto desvela dos aspectos: que en la historiografía se peca mucho de citar fuentes secundarias y no recurrir a la fuente directa para comprobar si la información es verídica; por otro lado, y más importante, que la realidad histórica es muchísimo más compleja que la reducción producida por el canon musical en los relatos actuales.

Cualquier intento de biografía no es sino una construcción y una aproximación narrativa a un objeto histórico que –en palabras de Mark Hailwood y Deborah Toner– «posibilita analizar las interconexiones entre los aspectos individuales e institucionales de una realidad social».<sup>2</sup> Como ocurre con el ejemplo anterior, las referencias a determinados músicos del Renacimiento que los primeros investigadores generaron en el siglo XIX se han instaurado como los conocimientos canonísticos de la Musicología actual,<sup>3</sup> lo que limita el hecho histórico a una visión sesgada.

En la producción de biografías, como señala Jolanta T. Pekacz, se suele dar un error metodológico, que es conectar unos datos con otros como si se tratara de rellenar grietas en una pared, ocultando lo desconocido y uniendo los hechos a través de relaciones causales.<sup>4</sup> A su vez, la subjetividad del escritor siempre interviene en el relato desde el momento en el que elige cuáles son los datos más importantes a incluir en una historia, bajo sus propios criterios o los de otros eruditos en su confección anterior. En palabras de James Grier, «se trata de un acto crítico de un autor hacia un objeto, bajo unas circunstancias académicas».<sup>5</sup> Por tanto, se hace completamente necesario reescribir las biografías cada cierto tiempo, con el fin de aportar nuevas visiones sobre un mismo objeto de estudio histórico.

En tanto en cuanto la biografía destaca al escritor como parte activa del producto, esta no es una representación transparente, sino un acto moral y político; una construcción

---

<sup>2</sup> Mark HAILWOOD y Deborah TONER: «Introduction», *Biographies of Drink: A Case Study Approach to our Historical Relationship with Alcohol*. Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 4.

<sup>3</sup> Jolanta T. PEKACZ: «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents», *Journal of Musicological Research*, vol. 23, nº 1, 2004, pp. 39-80. Visto en <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01411890490276990?scroll=top&needAccess=true> (consultado el 09/03/2017).

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 39-40.

<sup>5</sup> James GRIER: *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 5.

–y no reconstrucción– sobre la vida de un sujeto.<sup>6</sup> Respecto a los parámetros formales, como señala Pekacz:

Hoy en día, la convención para el desarrollo de biografías musicales es muy similar a la concebida para una novela realista: una voz coherente y unificada afirma presentar la verdad sobre una vida, mientras que la narración omnisciente, la repetición de temas y símbolos en una presentación de los acontecimientos cronológicamente lineal proporciona a los lectores la ilusión de totalidad.<sup>7</sup>

En definitiva, las bases metodológicas de esta biografía se fundamentan en reconsiderar las premisas tradicionales y en componer una construcción histórica de la vida de Francisco de Peñalosa y del entramado cultural y artístico bajo el que interaccionó, en entender las relaciones del compositor con las instituciones en las que sirvió y las prácticas que desarrolló en aquellos lugares. Siendo conscientes de las implicaciones subjetivas que el historiador aporta al relato, este estudio podría ayudar a conocer por qué un sujeto como Peñalosa trascendió todas las barreras temporales y llegó –a través de los canales de difusión e historiografía musical– al siglo XXI como uno de los más importantes músicos de su época.

### **Construcción historiográfica de la biografía de Peñalosa**

Desde el testimonio de Cristóbal de Villalón, ningún sujeto se interesó por Francisco de Peñalosa a lo largo del siglo XVI. Ni el propio Francisco Salinas (1513-1590) haría mención del compositor en su *Musica libri septem* (1577), mientras sí citaba a otros como Juan de Anchieta, Luis de Narváez, Alonso Mudarra, Luis de Milán, Miguel de Fuenllana o Diego Pisador.<sup>8</sup> Pasarían entonces más de trescientos años hasta la publicación *Lira sacro-hispana* (1852-1860) de Hilarión Eslava.<sup>9</sup> El historiador del siglo XIX no solo publicó seis de los motetes conservados en Toledo (E-Tc ms. 21), sino que

---

<sup>6</sup> Véanse los diferentes modos sobre cómo el lenguaje y el estilo alteran la concepción biográfica en Ira B. NADEL: *Biography: Fiction, Fact and Form*. Springer, 1986.

<sup>7</sup> «Musical biography typically develops in a way similar to a realistic novel—a coherent, unified voice claims to present the truth about a life, while omniscient narration, repeating themes and symbols, and a linear chronological presentation of events provide readers with the illusion of totality and closure», véase en PEKACZ: «Memory, History and Meaning...», pp. 39-40.

<sup>8</sup> Francisco SALINAS: *Francisci Salinae Burgensis abbatis sancti pancratii de Rocca Scalegna in regno neapolitano, & in academia salmanticensi musicae professoris, de Musica libri septem, in quibus ejus doctrinae veritas tam quae ad harmoniam, quam quae ad rhythmum pertinet, juxta sensus ac rationis judicium ostenditur, & demonstratur. Cum duplici indice capitum & rerum*. Salmanticae: excudebat Mathias Gastius, 1577, p. 312.

<sup>9</sup> Hilarión ESLAVA: *Lira sacro-hispana: gran colección de obras de música religiosa...* M. Martín Salazar, editor proveedor de música y pianos de S.S.M.M., 1852-1860, vol. 1., f. 2.

aportó los primeros datos biográficos. La aproximación a la fecha de nacimiento, continuada por Higinio Anglés, se mantiene hoy día como cerca de 1470, no siendo acertada la de su muerte en 1535. Destacaría su función en la capilla de Fernando el Católico y desconocería su papel en la catedral de Sevilla, así como los manuscritos 2/3 de Tarazona, el 454 de Barcelona o el 12 de Coimbra, entre otros, donde se conserva su obra. Hace una breve comparación de su corpus con el de Févin, señalando que el hispano era muy superior al contrapunto del franco-flamenco.<sup>10</sup>

François-Joseph Fétis le seguiría con una breve entrada en su *Biographie universelle des musiciens* (1866),<sup>11</sup> parafraseando completamente la información sobredicha por Eslava. El musicólogo Edmond Van der Straeten ni siquiera lo menciona en su clásica obra, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle* (1872).<sup>12</sup> Los papeles de Francisco Asenjo Barbieri recogen los mismos datos, ampliando la información sobre el repertorio «a seis obras más en un manuscrito del siglo XV [con seguridad, el 2/3] que existe en la catedral de Tarazona».<sup>13</sup> Baltasar Saldoni en sus *Efemérides de músicos españoles* continuaría con la hipótesis de su nacimiento y muerte.<sup>14</sup>

Si los mencionados autores forman parte del primer periodo historiográfico, ya entrado el siglo XX representantes como Joaquín Hazañas y La Rua en 1909 con *Maese Rodrigo (1444-1509)*,<sup>15</sup> y Juan B. de Elústiza y Gonzalo Castrillo Hernández con la *Antología musical. Siglo de oro de la música litúrgica de España: polifonía vocal siglos XV y XVI* (1933)<sup>16</sup> conformarían la segunda etapa, marcada por un avance notable en la búsqueda archivística. Los motivos por los que Felipe Pedrell no introduce ninguna información sobre la generación de compositores hispanos de la época de los Reyes Católicos se desconocen. Los monumentales trabajos del musicólogo se basan en figuras como Morales, Guerrero, Ginés Pérez, Cabezón o Victoria, a quien dedica su *Opera*

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, f. 2.

<sup>11</sup> François-Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens*. Paris, Firmin Didot Frères, 1866, vol. 6, p. 479.

<sup>12</sup> Edmond VAN DER STRAETEN: *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle: Documents inédits et annotés. Compositeurs, virtuoses, théoriciens, luthiers; opéras, motets, airs nationaux, académies, maîtrises, livres, portraits, etc.*, G.A. van Trigt, 1872, vols. 1-2.

<sup>13</sup> Véase la edición de Emilio CASARES (ed.): *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (legado Barbieri)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. I, p. 370.

<sup>14</sup> Baltasar SALDONI: *Efemérides de Músicos españoles, así profesores como aficionados*. La Esperanza, A. Pérez, 1860, p. 200.

<sup>15</sup> Joaquín HAZAÑAS Y LA RUA: *Maese Rodrigo (1444-1509)*. Sevilla, Librería e Imprenta de Izquierdo y Compañía, 1909.

<sup>16</sup> Juan B. de ELÚSTIZA y Gonzalo CASTRILLO HERNÁNDEZ: *Antología musical: Siglo de oro de la música litúrgica de España: polifonía vocal siglos XV y XVI*. Barcelona, R. Casulleras, 1933.

*omnia*. Sin embargo, tan solo de soslayo mencionó a Peñalosa en uno de sus discursos, por lo que no ignoraba su figura.<sup>17</sup>

Otros insignes musicólogos poco o nada mencionan sobre esta generación. Rafael Mitjana trató de pasada a Anchieta, Peñalosa y Juan de la Encina, tildando la música del primero de «nacional» y resaltando la figura y obra del tercero.<sup>18</sup> Mientras desde la musicología internacional, John Brande Trend comenzó la historia de la música a partir de Morales, sin atisbo de recordar la generación precedente,<sup>19</sup> Henri Collet parafraseó a Eslava y continuó con su exposición centrando la importancia de su estudio en figuras como Antonio de Cabezón y Tomás Luis de Victoria, diferenciando su polifonía de la franco-flamenca por el «misticismo» inherentemente hispano.<sup>20</sup> Esta idea ha sido rebatida en los estudios sobre historiografía hispana de Emilio Ros-Fábregas.<sup>21</sup>

De los mencionados, el trabajo de Hazañas y La Rua —que fue catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla y Académico de la Real Sevillana de las Buenas Letras— ha quedado oculto durante todos estos años por la Musicología histórica. En su libro dedicado al fundador del Colegio Mayor de Santa María de Jesús y de la Universidad de Sevilla, Rodrigo Fernández de Santaella, no solo recogería gran parte de los hechos biográficos de Peñalosa en la catedral hispalense, sino que también presentaría una gran selección sobre las actas capitulares donde se recoge gran parte de la información sobre la música y los músicos en dicha institución que, años más tarde, publicaría Robert Stevenson como documentos para su estudio.<sup>22</sup> Tras contrastar la información entre ambos estudios, se ha percibido que Inglés sí seguiría

---

<sup>17</sup> Felipe PEDRELL: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Felipe Pedrell, el día 10 de marzo de 1895*. Barcelona, [s.n.], 1895.

<sup>18</sup> Rafael MITJANA: *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*. Sucesores de Hernando, 1918, p. 56. Véase también Rafael MITJANA y Antonio ÁLVAREZ CANÍBANO: *La música en España: (arte religioso y arte profano)*. Centro de Documentación Musical, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1993, pp. 48-57.

<sup>19</sup> Posiblemente conociese la obra de Hazañas y La Rua, pero no lo llegó a citar en ningún momento. John Brande TREND: *The Music of Spanish History to 1600*. Oxford University Press, H. Milford, 1926.

<sup>20</sup> Henri COLLET: *Le Mysticisme Musical Espagnol au XVI Siecle*. Alcan, 1913, p. 353.

<sup>21</sup> Emilio ROS-FÁBREGAS: «Historiografía de la música en las catedrales españolas. Positivismo y nacionalismo en la investigación musicológica», *CODEXXI Revista de la Comunicación Musical*, vol. 1 (1998), pp. 41-105; ID: «Cristóbal de Morales: A Problem of Musical Mysticism and National Identity in the Historiography of the Renaissance», en Owen Rees y Bernadette Nelson (eds.), *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*. Woodbridge, Suffolk, Boydell Press, 2007, pp. 215-233. Véase también el estudio de Pilar RAMOS: «Mysticism as a Key Concept of Spanish Early Music Historiography», en *Early Music. Context and Ideas. II International Conference in Musicology*. Cracovia, Universidad de Cracovia, 2008, pp. 1-14.

<sup>22</sup> Robert STEVENSON: *La música en la catedral de Sevilla, 1478-1606: documentos para su estudio*. Los Ángeles, R. Espinosa, 1954.



algunos datos erróneos de Hazañas y La Rua (sin citarle en ningún momento).<sup>23</sup> Sin embargo, aunque puede que el musicólogo norteamericano viera la obra del catedrático sevillano durante su búsqueda entre los fondos del archivo de la catedral hispalense (donde actualmente se encuentra), aquel –o más bien sus estudiantes– seguro que revisó todas las actas capitulares una por una, sin permitir margen de error en sus datos.

El segundo libro de referencia sería la *Antología musical* de Elústiza y Castrillo, que representa la primera biografía convencional de Peñalosa, sobre la que los posteriores estudios se basarían. El historiador vasco residiría parte de su vida en Sevilla, donde sería organista de la catedral y moriría con 33 años, habiendo publicado esta obra junto con el folclorista ciego, Gonzalo Castrillo.<sup>24</sup> En su estudio conjunto trazarían un panorama sobre los compositores de la generación de Peñalosa, reunidos en las cortes regias o en la catedral de Sevilla. Los datos biográficos que aporta sobre este músico se basan en el estudio de fuentes tanto del cabildo hispalense, como documentos pontificios de los que no cita su procedencia, heredando algunas tradiciones historiográficas decimonónicas. El caso más llamativo se da con el breve papal dirigido al cabildo de Sevilla, donde se expone la calidad musical de Peñalosa y la necesidad de su persona en la Curia (véase el siguiente apartado, 1.2).<sup>25</sup> El autor especifica que una siguiente carta dirigida al obispo de Oviedo, Diego de Muros, se encuentra en la colección del Cardenal «Bombo» [Bembo], del Libro XVI. Sin el menor atisbo de su procedencia archivística –tras fondear los documentos del ASV y la BAV–, queda como incógnita el paradero de esta colección.

Otros musicólogos no dedicaron tanto empeño como los anteriores en recuperar esta generación de compositores hispanos. José Subirá lo menciona de soslayo como uno de los «ilustres compositores» que sirvió en la capilla papal, citando la información de Barbieri y Anglés.<sup>26</sup> El musicólogo sería uno de los primeros en sacar a la luz la famosa frase de Cristóbal de Villalón en la *Comparación entre lo antiguo y lo presente*. Adolfo Salazar directamente no señalaría ningún compositor relacionado con su generación en su estudio.<sup>27</sup> Los artículos de Herman-Walther Frey entre 1955 y 1956 sobre la música en

---

<sup>23</sup> Véase el dato erróneo sobre la fuente ACS, AC, sign. 7054, f. 143 que Anglés cita como libro 4 igual que Hazañas y La Rua. Higinio ANGLÉS: *La música en la Corte de los Reyes Católicos*. 1, Polifonía religiosa. Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1941-1960, p. 7.

<sup>24</sup> ELÚSTIZA y CASTRILLO HERNÁNDEZ: *Antología musical*...

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. XXXIX.

<sup>26</sup> JOSÉ SUBIRÁ: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Salvat editores, 1953, pp. 190, 249-250, 291; ID: *Compendio de historia de la música*. Compañía Bibliográfica Española, 1952, pp. 100-101.

<sup>27</sup> ADOLFO SALAZAR: *La música de España: Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Espasa-Calpe, 1972.

la capilla de León X serían fundamentales para conocer mayor información sobre la vida de Peñalosa en Roma.<sup>28</sup>

En esta misma generación también surgiría la tercera etapa historiográfica iniciada a partir de 1941 con *La música en la corte de los reyes católicos*, cuyos cuatro volúmenes se concluirían en los años 60, época en la que Robert Stevenson publicaba el volumen de referencia *Spanish Music in the age of Columbus*.<sup>29</sup> El primero se basaría en las fuentes del archivo de la Corona de Aragón, aportando el primer documento que señala la procedencia de Peñalosa (Talavera de la Reina) y su entrada al servicio de la corte de Fernando en 1498.<sup>30</sup> Sin embargo, se trata de una breve prosopografía, basada en los autores anteriores. Stevenson, en cambio, desarrollaría la biografía más convencionalizada de Peñalosa a día de hoy, basándose en la mayoría de actas capitulares transcritas por los estudiantes a los que les encargaba la tarea,<sup>31</sup> más la información sobre Roma extraída por Elústiza y Frey. Aun así, ni Anglés ni Stevenson fondearon hasta el momento la documentación aragonesa en Barcelona.

La cuarta etapa ha venido con los estudios biográficos que surgieron a partir de los años 1980, entre otros los de Jane M. Hardie y Tess Knighton, principalmente.<sup>32</sup> Ante la inaccesibilidad a las fuentes en ese periodo –durante el cual ser mujer, investigadora y extranjera limitaba el acceso a algunos archivos eclesiásticos–, los datos biográficos obtenidos sobre Peñalosa no introdujeron muchas más novedades que los anteriormente expuestos por Elústiza y Castrillo, Stevenson y Anglés. Hardie hizo acopio de la información de los anteriores estudios y trabajó la relación del humanista Lucio Marineo Sículo con Peñalosa a través de la correspondencia. Knighton, en cambio, hizo el necesario fondeo en las fuentes aragonesas y estableció los límites del servicio del músico en la capilla de Fernando. Además, en su artículo publicado en *La Casa de Borgoña*, también repasa la infancia de Fernando de Austria y la enseñanza de Peñalosa como

---

<sup>28</sup> Herman-Walther FREY: (1955), «Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle», *Die Musikforschung*, vol. VIII (1955), pp. 69-70; ID: «Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle», *Die Musikforschung*, vol. IX, nº 4 (1956), pp. 411-418.

<sup>29</sup> Robert STEVENSON: *Spanish Music in the Age of Columbus*. La Haya, Martinus Nijhoff, 1960; ID: *La música en la catedral de Sevilla...*; Higinio ANGLÉS: *La música en la Corte...*

<sup>30</sup> ANGLÉS: *La música en la Corte...*, p. 7. ACA, Reg. 920, f. 149.

<sup>31</sup> Véase STEVENSON: *La música en la catedral de Sevilla...* y esta afirmación en ID: *Spanish Music in the age of Columbus...*, p. 150.

<sup>32</sup> Jane M. HARDIE: *The motets of Francisco de Peñalosa and their manuscript sources*. Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1983; Tess W. KNIGHTON: *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Versión española de Luis Gago. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001; ID: «Francisco de Peñalosa; New works lost and found», en David Crawford (coord.), *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*. Pendragon, 2002, pp. 231-258.

maestro de música del infante.<sup>33</sup> Entre otros tantos estudios contextuales,<sup>34</sup> la investigadora se acerca a su objeto de estudio desde un punto de vista literario e histórico, recreando un día en la vida de un músico como Peñalosa.<sup>35</sup>

Otros autores, como Samuel Rubio, Juan Ruiz Jiménez y Kenneth Kreitner, han tratado sobre todo aspectos de fuentes y su difusión, dando algunos detalles vitales sobre Peñalosa, acopio de los anteriormente expuestos por los sobredichos autores.<sup>36</sup> De ellos, Juan Ruiz Jiménez se adentra en la búsqueda de otro tipo de documentación conservada en la catedral hispalense, como el libro de consuetas de la *Regla Vieja*, los libros de las secciones de Fábrica y de Secretaría o los inventarios, donde obtiene los pagos por adquisiciones de la catedral y las quitaciones de pago (nominal y pitancería) de canónigos catedralicios.<sup>37</sup> De tal forma, añade información no solo sobre la vida del canónigo y su participación activa (o no) en la catedral, sino también sobre las prácticas litúrgicas, el mecenazgo del cabildo en la compra de manuscritos o material para su producción, o la difusión de fuentes a lo largo de la historia de la catedral hispalense.

Por último, algunas semblanzas y ejemplos de prosopografía se dan en las entradas de Peñalosa redactadas por Cristina Urchueguía en los diccionarios *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, y Tess Knighton en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* o en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, donde su

---

<sup>33</sup> Tess KNIGHTON: «“Rey Fernando, mayorazgo/ de toda nuestra esperanza/ ¿tus favores a do están?”: Carlos V y la llegada a España de la capilla musical flamenca», en José Eloy Hortal Muñoz y Félix Labrador Arroyo (dirs.), *La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España*. Leuven University Press, 2014, pp. 205-228.

<sup>34</sup> Tess KNIGHTON: «Fernando el Católico y el mecenazgo musical de la Corte Real aragonesa», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 9, nº 2 (1993). Ejemplar dedicado a: VII Encuentro de Música Ibérica. Zaragoza, 16, 17 y 18 de abril de 1993, pp. 27-51; ID: «Cantores reales y catedrales durante la época de los Reyes Católicos», *Revista de Musicología*, vol. 16, nº 1 (1993), pp. 87-91; ID: «Una confluencia de capillas: El caso de Toledo, 1502», en Bernardo José García García y Juan José Carreras Ares (eds.), *La capilla real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*. Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 127-150.

<sup>35</sup> Tess KNIGHTON: «A day in the life of Francisco de Peñalosa», en Tess Knighton y David Fallows (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Berkeley, California, University of California Press, 1997, pp. 79-84.

<sup>36</sup> Samuel RUBIO: *Historia de la música española*. 2, Desde el «ars nova» hasta 1600. Madrid, Editorial Alianza, 1983; Kenneth KREITNER: *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*. Woodbridge, Boydell Press, 2004; Juan RUIZ JIMÉNEZ: «Cathedral soundscapes: some new perspectives», en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016. Agradezco a la editora la aportación del libro a punto de publicarse.

<sup>37</sup> Véase también Juan RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano: creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*. [Sevilla]: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación de Andalucía, 2007; ID: «The Libro de la Regla Vieja of the Cathedral of Seville as a Musicological Source», en Kathleen E. Nelson (ed.), *Cathedral, city and cloister: essays on manuscripts, music and art in old and new worlds*. Ottawa, Institute of Medieval Music, 2011, pp. 245-273.

contenido es bastante escueto y equivalente entre ellos.<sup>38</sup> Esta investigadora, además, realizaría una semblanza sobre el compositor en la introducción a la *Missa Adieu mes amours*, en la que introduce la primera hipótesis sobre un origen familiar cercano a la genealogía de Bartolomé de las Casas.<sup>39</sup> Otras entradas son las de Josep María Llorens Cisteró, Màrius Bernadó i Tarragona, Cristina Santarelli, el diccionario de Ricart Matas o la semblanza de Cristina Urchueguía, que no introducen ninguna novedad significativa.<sup>40</sup>

Para la escritura de la biografía se han tenido en cuenta todas las fuentes encontradas en la revisión de los archivos investigados: principalmente, Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), Archivo de la Corona de Aragón (ACA), Archivo Histórico Nacional (AHN), Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza (AHN NOB), Archivo General de Simancas (AGS), Archivo de la Catedral de Segovia (ACSeg), Archivo de la Catedral de Córdoba (ACC), entre otros –y omitiendo los romanos y vaticanos que se expondrán en el siguiente apartado–. Al estudio e interpretación crítica de todas las fuentes se han sumado los conocimientos aportados por los autores de las fuentes secundarias citadas con anterioridad, más una selección de las disciplinas de Historia e Historia del arte con el fin de producir una contextualización histórica a lo largo del relato, distribuidos en cuatro bloques geográfico-temáticos distintos: el origen de la familia con la rama de Bartolomé de las Casas,<sup>41</sup> el ambiente cultural de la corte aragonesa en tiempos de

---

<sup>38</sup> Cristina URCHUEGUÍA: «Francisco de Peñalosa», *MGG*. Friedrich Blume (ed.), vol. 13, pp. 263-264; Tess KNIGHTON: «Francisco de Peñalosa», *NG*. Edición online (consultada el 11/03/2017); «Francisco de Peñalosa», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 8, pp. 586-589.

<sup>39</sup> Tess KNIGHTON: *Francisco de Peñalosa. Missa Adieu mes amours*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 250, 2008.

<sup>40</sup> Josep María LLORENS CISTERÓ: «Francisco de Peñalosa», *Diccionario biográfico español*. Madrid, Real Academia de la Historia, vol. XL, pp. 593-595; Màrius BERNADÓ I TARRAGONA: «Francisco de Peñalosa», *Gran Enciclopèdia de la Música*. Dir.: Jesús Giralte i Radigales. Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 2002, vol. 6. [Sin foliación]; Cristina SANTARELLI: «Peñalosa, Francisco de», *Dizionario Enciclopedico Universale della musica e dei musicisti*. Dir.: Alberto Basso. Torino, Editrice Torinese, 1988, vol. 5: Le biografie, pp. 621-622; Ricart MATAS (dir.): *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona, Editorial Iberia, 1986, p. 780; Cristina URCHUEGUÍA: «Francisco de Peñalosa, ca. 1470-1528», (Semblanzas de compositores españoles), *Revista de la Fundación Juan March*, nº 398 (2010), pp. 2-7. Disponible en la web de la Fundación Juan March: <https://recursos.march.es/web/musica/publicaciones/semblanzas/pdf/penalosa.pdf> (consultada el 11/03/2017).

<sup>41</sup> Enrique TORAL PEÑARANDA: *Estudios sobre Jaén y el condestable Don Miguel Lucas*. Instituto de Estudios Giennenses (CSIC), 1987; José Antonio ÁLVAREZ Y BAENA: *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes: diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres*. Benito Cano, 1791, pp. 282-283 (consultado en [Google Books](https://books.google.es/) el 08/03/2017); Luis IGLESIAS ORTEGA: *Bartolomé de las Casas: Cuarenta y cuatro años infinitos*. Sevilla, ed. Fundación José Manuel Lara, 2007; Manuel GIMÉNEZ FERNÁNDEZ: *Bartolomé de las Casas: Capellán de S.M. Carlos I poblador de Cumana (1517-1523)*. Editorial CSIC Press, 1984; ID: «La juventud en Sevilla de Bartolomé de Las

Fernando el Católico,<sup>42</sup> la organización del cabildo hispalense y sus actividades artísticas durante el siglo XVI y el contexto cultural de la Curia durante los años de Peñalosa en Roma.<sup>43</sup>

## Origen familiar

Sobre la genealogía de Peñalosa se establecen dos relaciones parentales. Entre los papeles del origen de la familia Peñalosa (dentro del fondo del Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza) se indica que el linaje procedía de Oviedo, pero en algún momento de mediados del siglo XV la familia emigraría a Segovia, donde se asentaron hasta prácticamente la actualidad. Varios de sus miembros tuvieron cargos en el ayuntamiento de la ciudad, entre ellos Rodrigo de Peñalosa, criado de Enrique IV y regidor que acompañó a Isabel la Católica en su coronación.<sup>44</sup>

---

Casas», *Miscelánea Fernando Ortiz*. La Habana, [s.n.], 1956, vol. II, pp. 673-679; Fray Bartolomé de las Casas: *Historia de las Indias*. José María Vigil y Manuel José Quintana (eds.). Imprenta y litografía de I. Paz, 1877, vol. I; Antonio Romeu de Armas: *España en el África Atlántica*. Madrid, CSIC, 1956, pp. 348-451, entre otros.

<sup>42</sup> Caro LYNN: *A college profesor of the Renaissance. Lucio Marineo Sículo among the Spanish Humanists*. Chicago, Illinois, The University of Chicago Press, 1937; Antonio RUMEU DE ARMAS: *Itinerario de los Reyes Católicos (1474-1516)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Jerónimo Zurita, 1974; A. LALAING: «Primer viaje de Felipe el Hermoso a España en 1501», en J. García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, vol. 1, Madrid 1995; Agnus MACKAY: *Spain in the Middle Ages. From frontier to empire 1000-1500*, Londres y Basingstoke, 1977; Jocelyn Nigel HILLGARTH: *The Spanish Kingdoms, 1250-1516*. Oxford, 1978, vol. 2, *1410-1516, Castilian hegemony*; Thomas N. BISSON: *The medieval Crown of Aragon. A short history*. Oxford, 1986; Esteban SARASA y Eliseo SERRANO (eds.): *La Corona de Aragón y el Mediterráneo, siglos XV-XVI*. Zaragoza, 1997; Ian MACPHERSON y Angus MACKAY: *Love, religion and politics in fifteenth-century Spain*. Leiden, 1998; Ángel RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Jaime CONTRERAS y Antoni SIMÓN I TARRÉS: *Historia de España. Edad Moderna I. De los Reyes Católicos a los últimos Austrias*. Madrid, Espasa Calpe, 1997, vol. 5; María del Cristo GONZÁLEZ MARRERO: *La Casa de Isabel la Católica. Espacios domésticos y vida cotidiana*. Ávila, Institución «Gran Duque de Alba» de la Excm. Diputación de Ávila, 2005; Rafael DOMÍNGUEZ CASAS: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*. Madison, Universidad de Winsconsin, Alpuerto, 1993; Germán GAMERO IGEA: «Música y Corte en el reinado de Fernando el Católico», en D. Arauz Mercado (coord.), *Pasado, presente y porvenir de las humanidades y las artes*. México, Zezen Baltza, 2014, pp. 153-173; y, sobre todo, el último volumen de Miguel Ángel LADERO QUESADA: *Los últimos años de Fernando el Católico: 1505-1517*. Editorial Dykinson, S.L., 2016, entre otros.

<sup>43</sup> M<sup>a</sup> Carmen ÁLVAREZ MÁRQUEZ: *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla en el siglo XVI*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992; José Julián HERNÁNDEZ BORREGUERO: *La Catedral de Sevilla: economía y esplendor (siglos XVI y XVII)*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes, D.L., 2010; Adolfo SALAZAR MIR: *Los expedientes de limpieza de sangre de la catedral de Sevilla: Genealogías*. Madrid, Hidalguía, 1998, vol. 3; Álvaro RECIO MIR: «Sacrum Senatvm»: *Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*. Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 1999, entre otros.

<sup>44</sup> Enrique TORAL PEÑARANDA: *Estudios sobre Jaén y el condestable Don Miguel Lucas*. Instituto de Estudios Giennenses (CSIC), 1987, pp. 87-88; José Antonio ÁLVAREZ Y BAENA: *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes: diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres*. Benito Cano, 1791, pp. 282-283 (consultado en [Google Books](#) el 08/03/2017). En las conversaciones con Pepe Rey y Pablo Zamarrón ha salido la ubicación de los Peñalosa actuales, asentados en Segovia y con interés por la recuperación de su legado familiar.

Existen dos líneas principales –muy posiblemente conectadas– en cuanto a las raíces familiares del compositor se refiere. De un lado, la asociada a los sirvientes de la corte castellana, ligada a los Arias Dávila y a los Fernández de Bobadilla; de otro, ligada a la familia de Bartolomé de las Casas (véanse los árboles genealógicos 1 y 2 más abajo). El primer árbol se ha generado de la documentación relativa a la familia Peñalosa en el archivo de los vizcondes de Altamira de Vivero;<sup>45</sup> mientras el segundo se dibuja desde los escritos de Bartolomé de las Casas y otros estudios secundarios en torno a su figura.<sup>46</sup>

Según la *Historia de Indias* de Bartolomé, Francisco de Peñalosa fue su tío, hermano de su padre Pedro de las Casas.<sup>47</sup> Este Peñalosa fue criado de la reina Isabel y contino, a la vez que capitán de la armada del segundo viaje de Colón a las Américas.<sup>48</sup> Ambos hermanos embarcarían en este viaje el 25 de septiembre de 1493:

Y bien cierto fue que el esfuerzo y la muerte del dicho capitán Francisco de Peñalosa, con los veinte, fue vida del dicho Alonso de Lugo y de los demás que con él escaparon. Y, aunque de aquí resulte algún favor mío, pero la gloria sea toda para Dios, pues es suya toda, este Francisco de Peñalosa era tío mío, hermano de mi padre, que se llamó Pedro de las Casas, que vino con el Almirante y con el hermano a esta isla Española este viaje. Quedóse mi padre con el Almirante cuando mi tío se volvió a España; y moriría el dicho mi tío Francisco de Peñalosa el año de mil y cuatrocientos y noventa y nueve o entrante el de quinientos.<sup>49</sup>

Otros tíos del fraile serían Juan de Peñalosa (también contino de Isabel), Diego de Peñalosa (escribano de la primera villa fundada en el Nuevo Mundo, la Isabela) y Gabriel de Peñalosa (encomendero de Salvaleón de Higüey, en la actual República Dominicana).<sup>50</sup> El investigador Giménez Fernández señala que Luis de Peñalosa – canónigo de la catedral de Sevilla y sobrino de Francisco de Peñalosa (compositor) según las actas capitulares<sup>51</sup>, era uno de los tíos de Bartolomé,<sup>52</sup> pero no hay ninguna fuente

---

<sup>45</sup> AHN NOB, c. 63, d. 2-17, 38-39; c. 62, d. 2-9; c. 92, d. 1, 231, 285; c. 7, d. 2, 6; c. 74, d. 1-3, 26; c. 379, leg. 16-21. También se encuentra alguna información en el archive de los condes de Bornos: AHN NOB, Bornos, c. 725, d. 6; c. 767, d. 16.

<sup>46</sup> Fray Bartolomé DE LAS CASAS: *Historia de las Indias*. José María Vigil y Manuel José Quintana (eds.). Imprenta y litografía de I. Paz, 1877, vol. I, pp. 307-308; GIMÉNEZ FERNÁNDEZ: «La juventud en Sevilla de Bartolomé de Las Casas», *Miscelánea Fernando Ortiz*. La Habana, [s.n.], 1956, vol. II, pp. 673-679; ID: *Bartolomé de las Casas...*, pp. 48-526; Antonio ROMEU DE ARMAS: *España en el África Atlántica*. Madrid, CSIC, 1956, pp. 348-451.

<sup>47</sup> DE LAS CASAS: *Historia de las Indias...*, vol. I, pp. 307-308.

<sup>48</sup> Manuel GIMÉNEZ FERNÁNDEZ: *Bartolomé de las Casas: Capellán de S.M. Carlos I poblador de Cumana (1517-1523)*. Editorial CSIC Press, 1984, pp. 576 y 702.

<sup>49</sup> DE LAS CASAS: *Historia de las Indias...*, vol. I, pp. 307-308.

<sup>50</sup> GIMÉNEZ FERNÁNDEZ: *Bartolomé de las Casas...*, pp. 702-703.

<sup>51</sup> ACS, *Secretaría*, nº 382, f. 27v.

<sup>52</sup> GIMÉNEZ FERNÁNDEZ: *Bartolomé de las Casas...*, p. 703.

que lo corrobore y la diferencia cronológica lo acercaría más a la generación del fraile.<sup>53</sup> Lo que sí parece estar claro es que el canónigo Luis de Peñalosa tuviese una relación de parentesco directa y posiblemente fuese primo de Bartolomé.<sup>54</sup> Si en las actas capitulares hispalenses aparece aquel como sobrino de Francisco de Peñalosa (compositor),<sup>55</sup> esto significa que, con toda seguridad, ambos canónigos estarían conectados con la familia De las Casas.

En cuanto a la paternidad del músico, existen varias opciones:

- La primera opción es Pedro Díaz de Segovia, que inicialmente se muestra como escribano de la Chancillería de Valladolid el 13 de abril de 1486,<sup>56</sup> luego aparece viviendo en una casa arrendada por el cabildo hispalense situada en la Colación de San Isidro<sup>57</sup> y, más tarde, el 28 de septiembre 1506, es el que apela personalmente al cabildo en defensa de los derechos de su hijo (Francisco de Peñalosa) por la nulidad de su canonjía concedida al cardenal Rafael Riario.<sup>58</sup> También existe un Pedro de Segovia, repostero de camas, entre los documentos del Registro General del Sello.<sup>59</sup> Según estos datos, el candidato más probable parece ser este Pedro Díaz de Segovia. Además, Giménez Fernández apunta el origen familiar de este supuesto padre a las familias Arias y Bobadilla.<sup>60</sup>
- La segunda se asocia a dos Francisco de Peñalosa (padre e hijo) que aparecen en la documentación del Registro General del Sello del Archivo General de Simancas. Aquel se muestra en un primer documento expedido en Sevilla a 6 de mayo de 1490 donde se dice que, por iniciativa de Catalina Gaite –mujer de Francisco de Peñalosa (difunto)–, Gil Rodríguez (herrador y vecino de Madrid) tiene que pagar ciertos maravedís al hijo de estos, también llamado Francisco

---

<sup>53</sup> También lo supone Luis IGLESIAS ORTEGA: *Bartolomé de las Casas: Cuarenta y cuatro años infinitos*. Sevilla, ed. Fundación José Manuel Lara, 2007, pp. 22-27 y 75-76. Luis de Peñalosa moriría en 1559, por tanto, sería más probable que fuese primo o tuviese algún parentesco familiar asociado a la generación de Bartolomé. Véase ACS, *Secretaría*, nº 382, f. 12v.

<sup>54</sup> GIMÉNEZ FERNÁNDEZ: *Bartolomé de las Casas...*, p. 384.

<sup>55</sup> ACS, *Secretaría*, nº 382, f. 12v. También fue músico y adquirió la dignidad de mayordomo, el cual se encargaba de las dispensas de la capilla, la compra de libros de polifonía, de órganos... Véase STEVENSON: *Spanish Music in the age of Columbus...*, p. 150.

<sup>56</sup> *Ordenanzas de los Reyes Católicos para la Corte y la Chancillería de Valladolid*. AGS, RGS, leg. 1, fol. 63.

<sup>57</sup> Los autores no citan la fuente en ELÚSTIZA y CASTRILLO: *Antología musical...*, p. XXXV.

<sup>58</sup> Véase todo el pasaje más adelante en este capítulo y en ELÚSTIZA y CASTRILLO: *Antología musical...*, p. XXXVI.

<sup>59</sup> AGS, RGS, leg. 148908, f. 345. Fechado el 25-VII-1489; AGS, RGS, leg. 147701, f. 9. Fechado el 27-I-1477.

<sup>60</sup> GIMÉNEZ FERNÁNDEZ: *Bartolomé de las Casas...*, p. 676.

de Peñalosa, como heredero de su padre.<sup>61</sup> Por aquel entonces, una gran rama familiar con dicho apellido se dedicaba a la herrería y se asentaba en Segovia y Valladolid.<sup>62</sup> Ese tal Francisco de Peñalosa (padre) se podría identificar con el que fuera tío de Bartolomé de las Casas, como bien señala en su *Historia de Indias*,<sup>63</sup> pero se descarta en tanto en cuanto el propio Bartolomé señala que su tío, Francisco de Peñalosa, murió en la costa africana de Azamor, defendiendo el reembarque del adelantado de Tenerife.<sup>64</sup> Muy probablemente, este caso de Peñalosa (hijo) no se identificara con el músico, sino que continuaría con el oficio de herrador.<sup>65</sup>

Además, se ha de añadir que el historiador Rumeu de Armas –gran conocedor de los documentos de la corte castellana– señala que el testimonio del fraile dominico es confuso, pues el tal Francisco de Peñalosa (capitán de la armada) debió haber sido Antonio de Peñalosa por la documentación encontrada en el proceso de las Islas Canarias. Este Antonio también era contino de la Reina y tuvo que negociar determinadas rentas reales en Gran Canaria y Tenerife. Luego partió para Berbería donde murió en la citada expedición, no luchando en un ataque del Reino de Fez –pues iría contra las instrucciones regias de 1500 y violaría el tratado de Tordesillas (1494)– sino por una causa desconocida.<sup>66</sup> Sin embargo, en la documentación aportada por María Montserrat León en su tesis –donde se exponen todos los datos de los pasajeros de la tripulación del segundo viaje de Colón– aparecen tres Peñalosas en la expedición: Antonio –soldado lancero de Granada–, Diego –escribano de cámara y notario– y Francisco –capitán de gente–.<sup>67</sup> Por tanto, se trata de tres personas diferentes posiblemente emparentadas con el músico.

- La tercera está ligada a la familia del fraile. Se trataría de Gabriel de Peñalosa, tío de Bartolomé, cuyo hijo se llamaba Francisco de Peñalosa y aparece en

---

<sup>61</sup> AGS, RGS, leg. 149005, f. 174.

<sup>62</sup> Véanse, entre otros numerosos documentos: AGS, RGS, leg. 149603, f. 111; RGS, leg. 147704, f. 12; o RGS, leg. 149604, f. 128.

<sup>63</sup> DE LAS CASAS: *Historia de las Indias*..., vol. I, pp. 307-308.

<sup>64</sup> GIMÉNEZ FERNÁNDEZ: *Bartolomé de las Casas*..., p. 576.

<sup>65</sup> Véanse las numerosas entradas en el Registro del Sello que hacen referencia a «Francisco de Peñalosa» como herrador RGS, leg. 149603, f. 111 y RGS, leg. 148903, f. 426, entre otros.

<sup>66</sup> Véanse todos los argumentos en Rumeu DE ARMAS: *España en el África Atlántica*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956, pp. 349 y 848.

<sup>67</sup> María Montserrat LEÓN GUERRERO: «El segundo viaje colombino». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2000, vol. III, p. 288.



Abastas de Suso en torno a 1496.<sup>68</sup> Sin embargo, este Francisco parece que se trate de una persona distinta al ser nombrado veedor para las expediciones de Grijalba y Cortés en 1518, cuando el músico por aquel entonces estaba en Roma.<sup>69</sup>

Como se muestra en el árbol genealógico 1, la familia Peñalosa tuvo su origen conocido en Rui Fernández de Peñalosa y su hijo Diego de Peñalosa (posible tío que menciona Bartolomé en su *Historia de Indias*). La hija de este, María de Peñalosa, casaría con el comendador de Calatrava, Francisco Fernández de Bobadilla, que era hermano de Beatriz Fernández de Bobadilla, marquesa de Moya y dama muy cercana a la reina Isabel. Fruto de dicho matrimonio tendrían a Isabel Fernández de Bobadilla, la futura esposa de Pedro Arias Dávila, el famoso gobernador de Castilla de Oro y Nicaragua, en tiempos de Carlos V. Por otro lado, otro de los hermanos de María, Diego de Peñalosa Toledo y Tobar contraería matrimonio con Beatriz Machuca y fundarían el mayorazgo de la familia.<sup>70</sup>

No parece que tenga relación Juan de Peñalosa (ca. 1515-1579), organista y sochantre de la catedral de Toledo,<sup>71</sup> con el compositor. Según Dionisio Preciado, también provenía de una familia de ascendencia judía –su madre era María de Peñalosa, que casó con Juan de Córdoba «el mozo»–.<sup>72</sup> Quizá sus antepasados estuvieran ligados a los de Francisco de Peñalosa.

---

<sup>68</sup> «Comisión a Mosén Gonzalo Bañuelo, corregidor de Carrión, a petición de Alonso Antolínez, de su yerno Felipe y de Alonso de Ampudia, vecinos de Abastas de Suso, de la Merindad de Carrión, sobre los agravios que habían recibido de Gabriel de Peñalosa y de su hijo Francisco de Peñalosa». AGS, RGS, leg. 149604, f. 128.

<sup>69</sup> GIMÉNEZ FERNÁNDEZ: *Bartolomé de las Casas...*, p. 676.

<sup>70</sup> AHN NOB, Vivero, c. 63, d. 2-17, leg. 8, f. 8v.

<sup>71</sup> Robert STEVENSON: «Juan de Peñalosa», *NG*. Edición online (consultada el 09/03/2017).

<sup>72</sup> Dionisio PRECIADO: «El organista Juan de Peñalosa, “primera víctima” quizá del estatuto de limpieza de sangre toledano», en Antonio Bonet Correa (ed.), *El órgano español. Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid, INAEM, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 147-148.

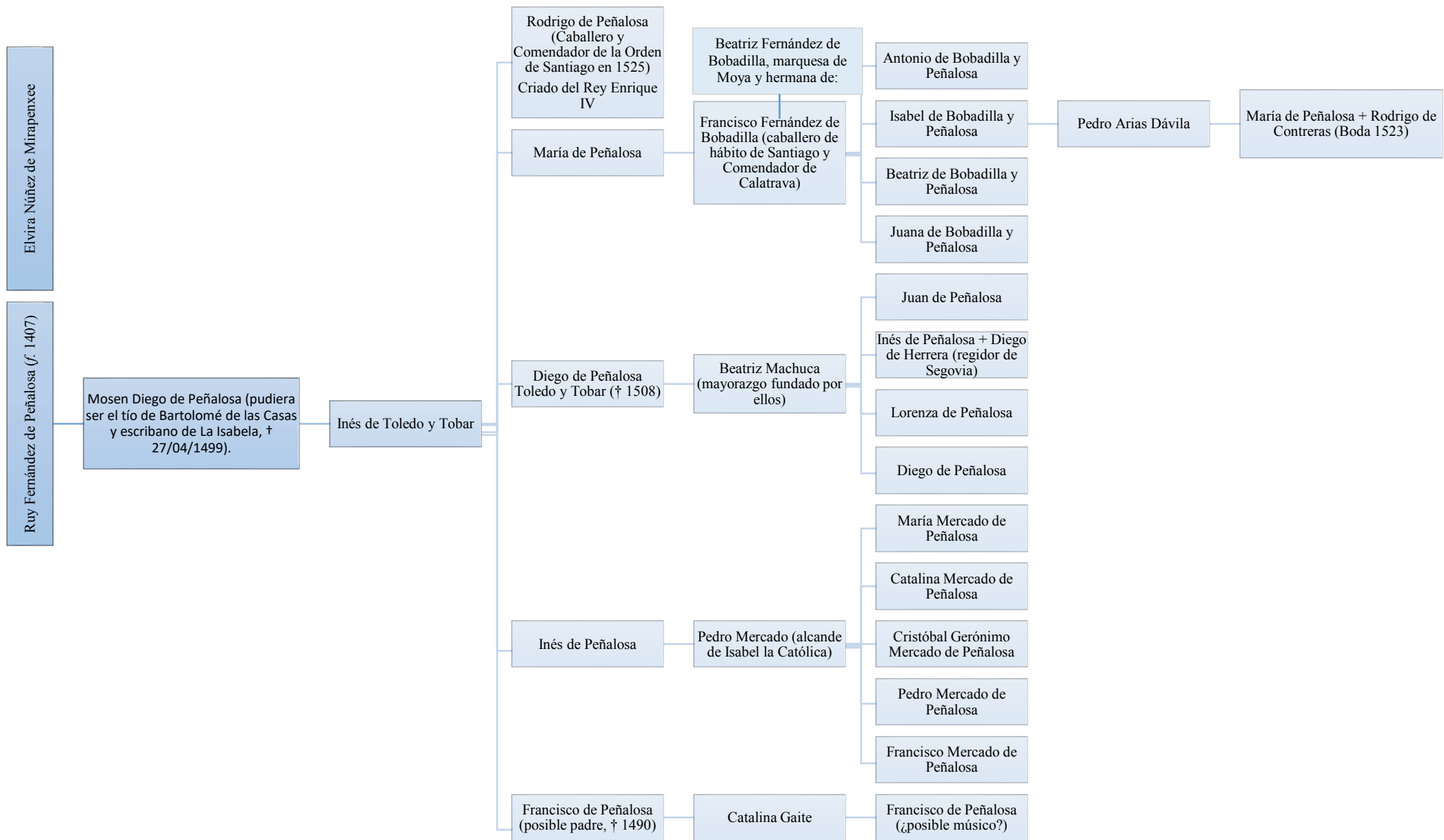


Ilustración 1.1.1. Familia Peñalosa ligada a la corte de Castilla.

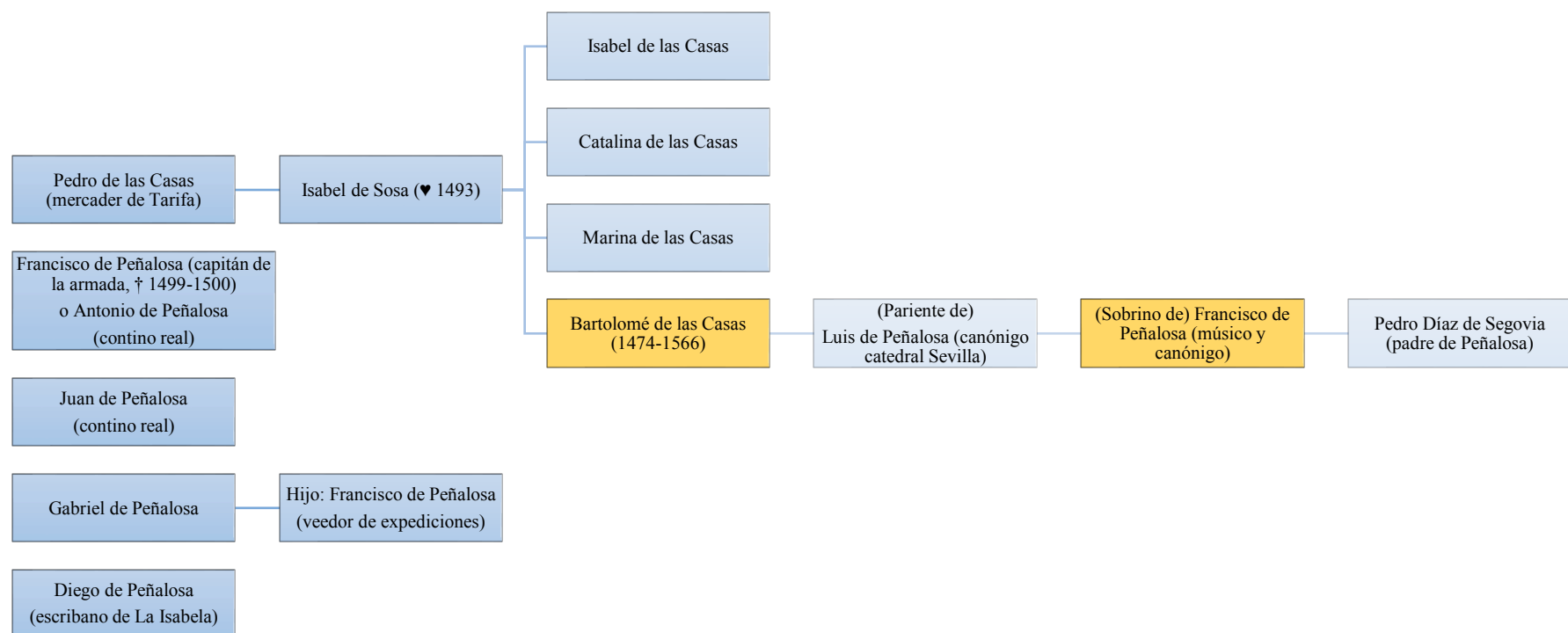


Ilustración 1.1.2. Árbol genealógico de los Peñalosa en conexión con la familia de Bartolomé de las Casas.

Aunque más tarde sus descendientes adquiriesen títulos políticos y nobiliarios importantes, varios investigadores han afirmado que, tanto la rama familiar de Bartolomé de las Casas como la de los Peñalosa ligados a la corte castellana, eran de origen converso.<sup>211</sup> Por tanto, muy posiblemente el compositor Francisco de Peñalosa tuviese la misma procedencia genealógica, teniendo a Pedro Díaz de Segovia como padre y, de algún modo, estuviese conectado con la rama familiar de Bartolomé de las Casas por su conexión con Luis de Peñalosa. Toda la familia provenía de Segovia, pero quizá el músico pudo haber recibido cierta educación en Talavera de la Reina, su lugar de nacimiento según el certificado de la Cancillería aragonesa,<sup>212</sup> o bien en la misma ciudad de Sevilla, donde Bartolomé de las Casas también creció y se educó.<sup>213</sup> Desgraciadamente, no se ha podido acceder al archivo de la colegiata de Talavera de la Reina, que actualmente se encuentra en proceso de catalogación, así como tampoco se ha podido localizar ningún documento en la catedral hispalense anterior a su entrada como capellán en la corte aragonesa en 1498, por lo que su periodo de juventud queda aún entre sombras.

### **El ámbito aragonés**

Cuando Francisco de Peñalosa llegó a la corte aragonesa en 1498, ya habían sucedido los primeros acontecimientos importantes de los reinados de Fernando e Isabel. Por aquel entonces, habían acometido una reorganización política de Castilla, desplegando el poder monárquico (a partir de las Cortes de Toledo de 1480); también habían llevado a cabo la conquista del emirato de Granada (1482-1491); la nueva Inquisición actuaba bajo la nueva reforma eclesiástica desde 1481 con sucesos como la expulsión de los judíos en 1492.<sup>214</sup> Las reformas de las instituciones político-administrativas que se produjeron en territorio castellano, junto con la implantación de una autoridad política renovada, no se pudieron realizar en el Reino de Aragón por las malas relaciones del rey con la nobleza. Con la victoria del rey en la segunda «Guerra remensa» a través de la Sentencia Arbitral de Guadalupe (1486) –donde se abolieron los

---

<sup>211</sup> Héctor ANABITARTE: *Grandes Personajes. Bartolomé de las Casas*. Editorial Labor S.A., Edición Colaborativa del 75 Aniversario, 1991, p. 25; Lorenzo GÁLMÉS: *Bartolomé de Las Casas. Defensor de los derechos humanos*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, pp. 16-17; Pablo ÁLVAREZ RUBIANO: *Contribución al estudio de la figura de Pedrarias Dávila*. Madrid, CSIC, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1944, p. 25.

<sup>212</sup> ACA, RP, Reg. 920, f. 149.

<sup>213</sup> GIMÉNEZ FERNÁNDEZ: «La juventud en Sevilla de Bartolomé...», pp. 670-717.

<sup>214</sup> Véase un acopio de acontecimientos en LADERO QUESADA: *Los últimos años...*, pp. 19-23.

«malos usos» de la nobleza y se liberó al campesinado catalán sujeto a la tierra de un señor a cambio de un pago concreto—, Fernando remedió legalmente el problema.<sup>215</sup>

En política exterior, las relaciones eran tensas con los reyes de Navarra, por temor a una alianza con el monarca francés, el eterno enemigo de Fernando el Católico. También se estrecharon los lazos con la Santa Sede y se produjeron negociaciones para la triple alianza atlántica entre Castilla, Inglaterra y el duque de Borgoña, que contrapesó el predominio francés en Europa.<sup>216</sup> Y, por fin, 1492, o el año del fin de la lucha multisecular contra el dominio islámico en la península, el destierro de los judíos que no quisieran convertirse al cristianismo y la firma de las capitulaciones de Cristóbal Colón que permitirían iniciar nuevas rutas hacia el oeste tras el alcance del Nuevo Mundo.<sup>217</sup>

Los diversos contratiempos por la muerte de los infantes marcarían el entorno previo a la llegada de Peñalosa a la capilla aragonesa: en 1490, el heredero portugués Alfonso, recientemente desposado con la infanta Isabel (la primogénita de los Reyes Católicos), moría a los pocos meses de la boda; y esta, nuevamente desposada en 1497 con el rey Manuel I, moriría un año después tras dar a luz a la esperanza de los reyes peninsulares, Miguel de la Paz de Portugal, fallecido a sus dos años de vida. Previamente al fallecimiento de la infanta, otro obstáculo traumático para la reina de Castilla enturbiaría la unión con Maximiliano de Habsburgo: moriría el príncipe Juan en 1497, habiendo sido casado con Margarita de Habsburgo, convirtiendo así a la infanta Juana y al archiduque Felipe en herederos de Castilla y Aragón tras la muerte de la princesa de Portugal.<sup>218</sup> La penúltima de las hijas, María, casaría con el viudo de su hermana, Manuel I de Portugal, mientras que Catalina de Aragón lo haría con Arturo, príncipe de Gales, y tras la muerte de este, con su hermano, el futuro rey Enrique VIII.

Tras los fúnebres sucesos por la pérdida de sus hijos, tanto el poder como el ánimo de Isabel la Católica comenzó a declinar —viendo también la incapacidad de la infanta y archiduquesa Juana para reinar—, mientras el protagonismo de Fernando cada vez era mayor en el control de los recursos castellanos desde 1495 hasta 1497.<sup>219</sup> Con el poder de Fernando también aumentaba la autoridad del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros,

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>216</sup> Manuela FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ y Leandro MARTÍNEZ PEÑAS: *La guerra y el nacimiento del Estado Moderno: Consecuencias jurídicas e institucionales de los conflictos bélicos en el reinado de los Reyes Católicos*. Asociación Veritas para el Estudio de la Historia, el Derecho y las Instituciones, 2014, p. 139.

<sup>217</sup> LADERO QUESADA: *Los últimos años...*, pp. 20-21.

<sup>218</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 23.

acometiendo reformas eclesiásticas –entre ellas, la reforma litúrgica de canto llano– y educacionales, o creando la Universidad de Alcalá de Henares y preparando la edición de la Biblia políglota complutense con su conjunto de humanistas.<sup>220</sup> Además de ganar importancia dentro de la política castellana –ejerciendo como regente en dos ocasiones distintas a la muerte de Isabel y Fernando, 1506-1507 y 1516-1517, respectivamente–, contribuyó de manera decisiva como mecenas cultural y artístico.<sup>221</sup>

Los órganos administrativos de la Corona de Aragón eran similares pero el sistema político era bien distinto. Allí predominaban las denominadas doctrinas y prácticas *pactistas* propias del llamado «Estado estamental» que producían consecuentes bloqueos del poder regio. Otra particularidad era que la idiosincrasia dada en el reino aragonés hacía inevitable que el monarca estuviese largos periodos fuera de sus territorios, de manera que las ausencias regias y los cargos de delegación del poder eran circunstancias comunes.<sup>222</sup> Eso hacía que su séquito acompañase al monarca en numerosas ocasiones, donde un número reducido de músicos también le acompañaba.

Los reinos aragoneses tenían una *cancillería* común, fundada por el rey Jaime I, que era el organismo administrativo del rey. Dentro del Patrimonio Real, el *Maestre Racional del Reino de Aragón* es una institución de la administración central de la corona encargada del control de las cuentas de las magistraturas reales, con funciones de intervención y, sobre todo, de tribunal de cuentas.<sup>223</sup> Ante el Maestre Racional rendían cuentas los tesoreros, los procuradores, el Escribano de Ración, los administradores de rentas y, en general, todos aquellos que, de una manera u otra, hubieran manejado dineros reales.

Los principales documentos que hacen referencia a los músicos de su capilla se encuentran en ambas categorías dentro del Archivo de la Corona de Aragón. En este sentido, no es relevante para la información artística el denominado Consejo de Aragón, organismo creado 1494 por Fernando el Católico, con el fin mediar entre el monarca y

<sup>220</sup> Francisco Juan MARTÍNEZ ROJAS: *Ciencia y recogimiento: la vía de Cisneros para la reforma del clero*. Ediciones San Dámaso, 2016, pp. 16-18.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>222</sup> LADERO QUESADA: *Los últimos años...*, p. 45.

<sup>223</sup> Véase la descripción en PARES: [http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=3&txt\\_id\\_desc\\_ud=120552&fromagenda=I&txt\\_primerContiene=1](http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=3&txt_id_desc_ud=120552&fromagenda=I&txt_primerContiene=1) (consultada el 12/03/2017).

los reinos aragoneses, que tenía su función como tribunal supremo de justicia y otras tareas gubernamentales.<sup>224</sup>

Otro de los aspectos importantes es que la disminución del Real Patrimonio aragonés había llegado a límites tan bajos que dependía de los recursos de la Casa de Castilla para mantener el nivel de vida y los continuos viajes necesarios en su actividad regia. Como señala el embajador florentino Guicciardini en 1513, «si no fuera por Castilla sería mendigo porque de los reinos de Aragón no obtiene casi nada... alguna que otra vez le dan voluntariamente cualquier subsidio, pero no es cosa ordinaria ni se les puede obligar a ello».<sup>225</sup> Por tanto, el rey no podía acceder a las grandes rentas o contribuciones cobradas en el conjunto del país –como ocurría en la corona castellana–, sino que estas dependían de las Cortes. Esto explica, entre otras cosas, cómo Fernando incrementó el dispendio concedido a su capilla musical, con el consecuente aumento del número de músicos –de 4 cantores en 1476 hasta 46 en 1514, aceptando a todos los cantores de la capilla castellana a la muerte de Isabel–<sup>226</sup>; sin los recursos de la Cámara castellana no hubiese sido posible, dada la idiosincrasia político-administrativa del gobierno aragonés. Sin embargo, a pesar de estas circunstancias con Fernando, cabe recordar también fue fructífera la actividad en la capilla aragonesa durante el periodo del reinado de su padre, Juan II, donde ya existía en torno a un mínimo de 17 cantores en 1459.<sup>227</sup> La relación bajaría considerablemente durante los primeros años del Rey Católico por circunstancias desconocidas.

Como señala José Manuel Nieto Soria, la monarquía en la Edad Moderna evolucionó en el plano cultural hacia la escenificación de la vida del soberano y la expresión de su majestad por métodos parateatrales.<sup>228</sup> En esto la música formaba una parte importantísima como aparato de propaganda en la corte aragonesa. Por un lado, como bien señala German Gamero, constituía el lenguaje predominante de la expresión

---

<sup>224</sup> LADERO QUESADA: *Los últimos años...*, p. 47.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>226</sup> Los datos están extraídos del trabajo de KNIGHTON: *Música y músicos de la corte de Fernando de Aragón (1474-1516)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 167-197.

<sup>227</sup> Para el estudio de la capilla en la época de Juan II, véase la tesis de Francesc VILLANUEVA SERRANO: *Guillem de Podio (\*1420c; †1500): Estudi biogràfic crític, entorn musical a la cort de Joan II d'Aragó i l'obra* Enchiridion de principiis musice discipline contra negantes illa et destruentes. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2015, segundo volumen, p. 270.

<sup>228</sup> José Manuel NIETO SORIA: *Ceremonias de la realeza: propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid, Nerea, 1993, pp. 15-26.

de poder y prestigio real en el periodo bajomedieval.<sup>229</sup> Por otro, no hay que olvidar que la relación del monarca con la Iglesia dotó del mayor contenido significativo a la mayor parte de las manifestaciones culturales que se dieron en la Corte.<sup>230</sup> En ese sentido, el papel que desempeñaría Francisco de Peñalosa –como mayor productor de misas y otras obras litúrgicas en aquella época y conservadas a día de hoy– sería relevante en la capilla aragonesa.

La capilla era un organismo perfectamente separado del canciller y el mayordomo –regido únicamente por un capellán mayor–,<sup>231</sup> dispuesto completamente al servicio de la monarquía.<sup>232</sup> Los capellanes formaban el grueso de la capilla, recayendo en ellos la mayoría de labores litúrgicas y las funciones espirituales en la corte: oficios, sacramento de penitencia o la bendición de la mesa del rey. A veces, como quizá ocurriera con el caso de Peñalosa, también tenían labores diplomáticas con el papa y los prelados.<sup>233</sup>

El músico aparece activo en la capilla aragonesa desde la fecha del 11 de mayo de 1498, cuyo certificado de entrada reza que «lo dit señor Rey mana scriure en carta de racio e casa sua a Ffrancisco Penyalosa, natural de talavero, per cantor dela capella de Sa M<sup>a</sup> [Sa Magestat]», firmado en la ciudad de Toledo (véase la ilustración 1.1.3).<sup>234</sup> Probablemente sin conocer este certificado, Hilarión Eslava aventura su fecha de nacimiento en torno a 1470 en la *Lira sacro-hispana* (1852-1860), sin ningún argumento que lo corrobore.<sup>235</sup> Tras el descubrimiento de Anglés este primer documento que certifica su entrada en la corte aragonesa en 1498 y que procedía de «Talavero» –o Talavera de la Reina, según el musicólogo catalán–, este continúa la fecha de 1470 propuesta por Eslava *et alii* pensando que entraría con la edad adulta de 28 años, ya habiendo sido formado.<sup>236</sup> Sin la más mínima certeza sobre su primera etapa vital ni su

---

<sup>229</sup> German GAMERO IGEA: «Música y Corte en el reinado de Fernando el Católico», en Diana Arauz Mercado (coord.), *Pasado, presente y porvenir de las humanidades y las artes*. [Zacatecas, México], Gobierno del Estado de Zacatecas, Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, Universidad Autónoma de Zacatecas, AZECME, 2008, p. 157.

<sup>230</sup> José Manuel NIETO SORIA: *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*. Madrid, Eudema, 1988, pp. 46-48.

<sup>231</sup> Véase el trabajo de Gamero Igea para analizar todos los estamentos y funciones de la capilla aragonesa en Germán GAMERO IGEA: *La capilla de Fernando el Católico*. Trabajo de Fin de Máster inédito, Universidad de Valladolid, 2011, p. 40. Agradezco al autor el envío de este trabajo inédito para su consulta.

<sup>232</sup> Véanse las Constituciones de la capilla de 1504 que aporta Knighton. *Ibid.*, p. 298.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>234</sup> ACA, RP, MR, reg. 920, f. 149r.

<sup>235</sup> ESLAVA: *Lira sacro-hispana*..., vol. 1, f. 2.

<sup>236</sup> ANGLÉS: *La música en la corte*..., p. 7.



fecha de nacimiento, se mantiene la hipótesis a la espera de la reapertura del archivo de la colegiata de Talavera.

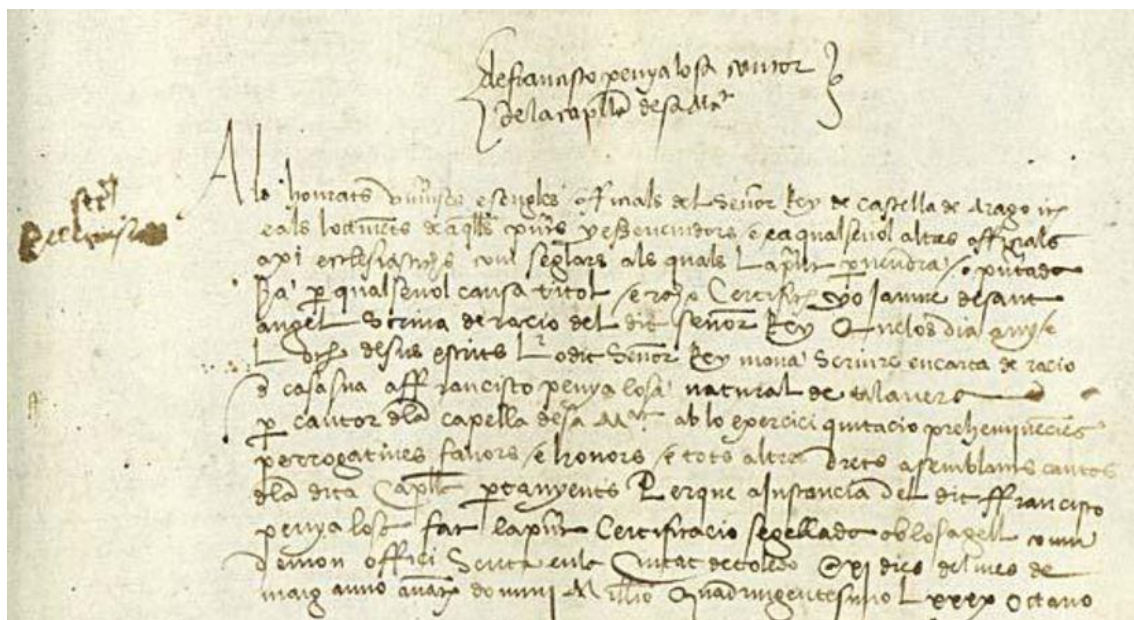


Ilustración 1.1.3. Certificado de entrada de Francisco de Peñalosa en la capilla aragonesa, firmado por Jaume de Santàngel.

A partir de este momento, Peñalosa pasaría a cobrar 25 000 maravedís al año, dividiendo su quitación en tercios cuatrimestrales de 8333 maravedís, con el ascenso a 30 000 maravedís en 1503 tras su consolidación en la capilla.<sup>237</sup> Como señala Knighton, la posición social de los músicos aragoneses era bastante alta; se equiparaban con el nivel más alto de responsabilidad: el mayordomo, el camerlengo, el maestresala, el montero mayor o los encargados de la administración.<sup>238</sup> Aunque su posición económica fuese elevada, no poseían un alto rango como con el resto de funcionarios reales.<sup>239</sup> Los capellanes de la capilla castellana gozarían de menores sueldos, alcanzando 20 000 maravedís por año.<sup>240</sup>

El escribano de ración, Jaume de Santàngel, emite las quitaciones ordinarias y los albaes extraordinarios –generalmente mercedes de vestuario para la capilla y con un sueldo uniforme de 7.500 maravedís– (véase la tabla A1 en el apéndice). El volumen 957 de Maestre Racional muestra los asientos de capellanes entre 1511 y 1515 de forma

<sup>237</sup> KNIGHTON: *Música y músicos...*, p. 340.

<sup>238</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>240</sup> Véase Antonio DE LA TORRE: *La casa de Isabel la Católica*. Madrid, 1954, pp. 228-229.

individualizada.<sup>241</sup> Desgraciadamente, se trata de un documento de difícil consulta por sus características paleográficas y no se ha logrado encontrar a Francisco de Peñalosa. No obstante, durante esos años se muestran algunas quitaciones de pago ordinarias y extraordinarias que confirmarían su presencia (al menos económica) en la capilla. Curiosamente, entre 1514 y 1515 también se encuentra Joan de Penyalosa (o Juan de Peñalosa) como capellán en repetidas ocasiones.<sup>242</sup> Posiblemente tuviese alguna relación de parentesco con el cantor hispano, como Luis de Peñalosa en el ámbito hispalense.

Tess Knighton aportó mucha información sobre el contexto ceremonial de la corte de Fernando, así como Germán Gamero desarrolló en su Trabajo de Fin de Máster varios aspectos sobre la organización litúrgica en base a las Constituciones y Ordenaciones publicadas por la investigadora anterior.<sup>243</sup> Entre las festividades más destacadas dentro de la corte tenían especial relevancia, la Navidad, la Epifanía, la invención de la Santa Cruz, la Asunción de la Virgen y la Ascensión, que formaban parte del calendario litúrgico.<sup>244</sup> Nieto Soria señala que, dentro el marco litúrgico, se desarrollaban ciertas «misas políticas» para llevar a cabo acciones plenamente seculares como nombramientos, concesión de mercedes, tomas de posesión e incluso el inicio y el fin de la presencia del rey en Granada.<sup>245</sup> En dichas celebraciones, los monarcas se situaban en el centro tras el grupo de religiosos y los capellanes y cantores se colocaban en función de su antigüedad en la institución y su rango.<sup>246</sup>

En cuanto a los bienes materiales, un inventario de 1542 de la capilla de Fernando el Católico, publicado por David Nogales, señala un total de 65 piezas (contando con numerosos objetos de plata), lo que refleja la excepcionalidad de su capilla tanto cuantitativa como cualitativamente.<sup>247</sup>

---

<sup>241</sup> A excepción de ACA, RP, MR, reg. 957, f. 98v, donde aparece recogido el pago a la capilla general durante 1515 en el que probablemente contasen a Peñalosa. Aun así, a través de la correspondencia mantenida con Germán Gamero Igea, este aseguraba que prácticamente la inmensa mayoría de los casos que aparecen en este volumen son personajes que no cobran sus quitaciones en los albalaes ordinarios, donde Peñalosa sí aparece (véase la tabla A1 en el apéndice).

<sup>242</sup> ACA, RP, MR, reg. 947, 87v, 125r, 173v, 218r; ACA, RP, MR, reg. 948, f. 49r, 49v.

<sup>243</sup> KNIGHTON: *Música y músicos...*, pp. 109-160; GAMERO IGEA: *La capilla de Fernando el Católico...*, pp. 45-72.

<sup>244</sup> GAMERO IGEA: *La capilla de Fernando el Católico...*, pp. 70-71.

<sup>245</sup> NIETO SORIA: *Ceremonias de la realeza...*, p. 88 y ss.

<sup>246</sup> GAMERO IGEA: *La capilla de Fernando el Católico...*, p. 71.

<sup>247</sup> DAVID NOGALES: «La Capilla del Rey Católico: Orfebrería religiosa de Fernando II de Aragón en 1542», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), vol. XIX (2007), pp. 54-55.

## La corte itinerante

Uno de los aspectos más llamativos de los albalaes es la mención de las diferentes ciudades en las que se expiden. Las cortes de Fernando e Isabel eran itinerantes y, por tanto, como señala Germán Gamero, el carácter de obligatoriedad para algunos capellanes era marcado según las Constituciones de la capilla (1504), más aún cuando había distancia física entre los monarcas.<sup>248</sup> Según Knighton, adondequiera que estos fuesen, les acompañaba su séquito –incluidos los músicos–, tanto del palacio al monasterio, como al mismo campo de batalla.<sup>249</sup> Cuando Peñalosa entró en la capilla en 1498, el séquito de Aragón se encontraba cerca de Ocaña y Madrid, donde las Cortes juraron fidelidad al recién nacido Miguel de la Paz,<sup>250</sup> hijo de la recién difunta hija Isabel de Aragón: la segunda desdicha a la familia Católica tras la muerte del príncipe Juan el año anterior. Tras la estancia de unos cuantos meses en Granada, caerían en Sevilla el 10 de diciembre de 1499 para pasar allí el invierno. Puede que durante esta estancia Peñalosa estableciera su primer contacto y creara algunas relaciones con el cabildo hispalense para su futuro puesto como canónigo de la catedral. Quizá también pudiera haber aprovechado la visita para ver a su posible padre, Pedro Díaz de Segovia.

El vacío documental que existe entre 1500 y el primer cuatrimestre de 1503 no permite observar la geografía en la que posiblemente se encontraban los cantores (véase la tabla 1.1.1). Sin embargo, durante aquel tiempo, Fernando el Católico recorrería Granada –tras unos levantamientos moriscos–, de nuevo Sevilla (con el séquito de Isabel) y Granada otra vez, donde recibiría algunas noticias desde el palacio de la Alhambra: la muerte del heredero Miguel de la Paz el 19 de julio de 1500 y, consecuentemente, la correspondencia de los derechos hereditarios de las coronas aragonesa y castellana a la infanta Juana de Castilla.<sup>251</sup> Tras la celebración de la boda de Manuel I de Portugal con la infanta María, el tratado de Granada suscrito con Luis XII de Francia –que ofrece un arreglo pacífico entre los reinos vecinos por la disputa de Nápoles y un reparto del

---

<sup>248</sup> La novena constitución de las Constituciones de la capilla (1504) reza: «Nona que quando El Rey fuere de camino o a Monte o caça o Real e ouiere De oir alla missa que el semanero sea obligado de ir con su alteza a la Dezir o dar otro capellan que vaya a su costa e si el rey tardare mas de vna semana que el otro capellan cuya es la semana siguiente vaya a decir su semana E ansi sucesiuamente todos los otros so pena que por cada missa se pague veinte marauedis», en KNIGHTON: *Música y músicos...*, p. 298, y GAMERO IGEA: *La capilla de Fernando el Católico...*, p. 40.

<sup>249</sup> KNIGHTON: *Música y músicos...*, p. 71.

<sup>250</sup> RUMEU DE ARMAS: *Itinerario de los Reyes Católicos...*, p. 275.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 275.

territorio— y la recepción dispensada a Colón después de las incidencias del tercer viaje, los reyes se prepararían para recibir a los archiduques de Austria en 1501.

Los primeros años de Peñalosa en la capilla ofrecieron numerosas ocasiones instructivas para el compositor. Una de ellas fue esta estancia de los esperados Juana de Castilla y Felipe de Habsburgo entre 1501 y 1502 —para ser jurados herederos de la corona castellana—, cuyo séquito borgoñón viajaba con ellos, incluyendo a los músicos. El caso estudiado por Knighton sobre la confluencia de las capillas castellana, aragonesa, toledana y borgoñona en Toledo ofrece una narrativa sobre las ceremonias litúrgicas celebradas entre el 7 de mayo y el 29 de agosto de 1502.<sup>252</sup> En este momento se dio una idiosincrasia favorable para el intercambio musical entre los compositores de dichas capillas peninsulares y la capilla borgoñona, que contaba con quince músicos, entre ellos, Pierre de la Rue. La descripción que hace Lalaing sobre la celebración de una misa con 120 cantores ofrecida en la catedral de Toledo —entre los que se hallaban los niños cantoricos, los músicos de las dos capillas, más la de algunos nobles—<sup>253</sup> da cuenta de la transmisión que, entre otros compositores, también recibiría Peñalosa.

Una crónica anónima conservada en Viena —que describe el mismo viaje de los archiduques a la Península Ibérica, narrando los sucesos políticos, encuentros con el rey francés y los Reyes Católicos y numerosos detalles sobre la vida cotidiana, las fiestas, la caza, los juegos, los vestidos, la decoración de las plazas, calles, iglesias, palacios...— aporta más datos sobre el contexto musical que enlazan con los que hasta ahora habían rescatado algunos investigadores.<sup>254</sup> La historiadora del arte María Concepción Porras Gil ha estudiado detenidamente los mecanismos de propaganda ofrecidos en la crónica, como eran los grandes actos, homenajes y celebraciones en los tres ámbitos distintos: el ducado de Borgoña, Francia y Castilla.

Según esta fuente, la música jugaba un papel relevante. Uno de estos eventos importantes ocurrió durante la estancia de los archiduques en Burgos, cuando el 14 de febrero de 1502 «hizo monseñor cantar la misa por sus cantores en su residencia y cantó la misa micer Servais, capellán de monseñor de Berghes, con diacono y un subdiácono e

---

<sup>252</sup> KNIGHTON: «Una confluencia de capillas...», pp. 127-150.

<sup>253</sup> «El domingo, 8 de mayo, mi Señor y Señora [Felipe y Juana] oyeron la misa con el rey y la reina [Fernando e Isabel], en la que cantaran los 60 a 80 cantores del rey». Antoine de LALAING: *Voyage de Philipe le Beau en Espagne en 1501*. Louis P. Gachard (ed.), *Collection de voyages des souverains des Pays-Bas*. Bruselas, 1876, vol. I, p. 176; extraído de KNIGHTON: *Música y músicos...*, p. 95.

<sup>254</sup> Véase KNIGHTON: *Música y músicos...*, p. 95; ID: «Una confluencia de capillas...»; NOGALES: «La representación religiosa...», pp. 280-302.

hizo muy solemne su misa, como corresponde a un gran personaje».<sup>255</sup> Por esta y otras referencias similares parece que los intérpretes de la capilla de Felipe de Habsburgo tuvieron bastantes ocasiones de demostrar su calidad musical, pues «los señores de España se maravillaron de ver tan hermosa y buena capilla, igualmente a tan buenos cantores y buenos órganos, de tal manera que ellos tenían gran estima por lo que monseñor había hecho, porque había mucho señorío de España oyendo la misa».<sup>256</sup> En Valladolid el 4 de marzo, el mismo capellán y sus diáconos cantarían la misa con «mucha elegancia y con todos los órganos».<sup>257</sup> Estos testimonios muestran que la música se utilizaba con la función de patrocinar políticamente a los archiduques: la interpretación de las misas solemnes con la capilla borgoñona incrementaría el reconocimiento de los futuros herederos de Castilla por parte de la nobleza.

También llama la atención las numerosas menciones a las trompetas y atabales que el cronista resalta. Una de ellas se narra en el palacio del almirante de Castilla –Fadrique Enríquez– cuando se da el toque o la llamada a la comida, donde numerosos músicos hispanos y borgoñones convergían en la interpretación:

Las trompetas de monseñor estaban delante del palacio e hicieron sus deberes de tocar la comida. Y también lo hicieron aquellos de España con los dichos grandes tambores, y los había de varias clases y estaban en alto, en la gran sala, donde no se oía gota por el sonido de las trompetas y los tambores. Había más de veinte o veinticuatro grandes tambores y otras tantas trompetas o más y después tocaron los ministriles y había igualmente de varios señores que eran unos dieciséis. E hicieron cada uno lo posible y tocaron todos juntos y lo hicieron muy bien.<sup>258</sup>

El juego político continuaría hasta la llegada de los archiduques a la ciudad de Toledo el sábado 7 de mayo de 1502 para encontrarse con los monarcas. El cronista aporta importantes datos sobre la cantidad de músicos que se encontraban durante el recibimiento de los Reyes Católicos:

---

<sup>255</sup> «Et fit monseigneur chanter la messe par ses chantres, en son hostel, et chanta la messe messire seruais chappellan de monseigneur de berghes a diacre et soubzdiacre, et fist fort honnourablement sa messe comme se feust vng grant personnage». En CCXCVIII Codex Ms. N° 3410 (Hist. Prof. 623), en Joseph CHMEL (ed.): «Reise des Erzherzogs: Philipp nach Spanien 1501». *Die Handschriften der K.K. Hofbibliothek in Wien*. Viena, 1841, vol. II, f. 37. Transcrito en María Concepción PORRAS GIL: *De Bruselas a Toledo. El viaje de los Archiduques Felipe y Juana*. Ediciones Doce Calles S.L., Fundación Carlos de Amberes, 2015, pp. 402-403.

<sup>256</sup> «Les seigneurs despaigne se esmerueillerent de veoir si belle et bonne chappelle pareillement de soi bons chantres et de si bonnes orgues, tellement quilz tenoient grant extime du fait de monseigneur car il y auoit beaucoup de seigneurie despaigne a oyr la messe». *Ibid.*, f. 37, pp. 402-403.

<sup>257</sup> «Les chantres chanterent la messe fort gaurierement a tout les orgues». *Ibid.*, f. 44, pp. 402-403.

<sup>258</sup> *Ibid.*, vol. II, f. 45.

Llegaron delante de monseñor y madame todos los capellanes del rey de la reina con aquellos de las iglesias de Toledo y eran más de doscientos, cada uno montado sobre una mula y estaban con ellos los cantores del rey y de la reina. Cuando estuvieron cerca, ellos hicieron la reverencia, todos, uno tras otro y todos a caballo, sin apearse, y no besaron las manos de monseñor y madame.<sup>259</sup>

Tess Knighton ya aportó la relevante suma de cantores y capellanes de las cortes castellana, aragonesa, toledana y borgoñona que allí confluyeron durante cuatro meses en los que se pudieron dar numerosas influencias musicales entre compositores como Pierre de la Rue y Francisco de Peñalosa, entre otros.<sup>260</sup>

Al día siguiente del reencuentro entre los reyes y su hija Juana y su consorte, los cuatro acudieron a misa:

Y fue la misa cantada en la gran sala, donde la reina recibió a monseñor y madame. Había allí hecho un dosel de paño de oro y tendido encima del altar. [...] Los cantores del rey cantaron la misa en discanto [polifonía] y con los órganos y no cantaron nada los cantores de monseñor. Cuando comenzó a cantar el *Agnus Dei* de la misa, detrás de los órganos, estaba dispuesto un muy grande y alto bufet o aparador, de ocho o diez escalones de alto el cual estaba muy cargado de grandes piezas de vajilla como grandes cuencos, grandes frascas, grandes confiteros, grandes copas y otras muchas riquezas de plata. Y entre otras había una hermosa copa, con una hermosa y gran esmeralda que era bonita de ver. Y se descorrió una cortina y así todos lo vieron. Después, la misa terminada, el obispo de la ciudad de Toledo dio la bendición y sin embargo, él no había acabado la misa.<sup>261</sup>

El testimonio revela, entre otras cosas, la interpretación de una misa polifónica cantada por la capilla aragonesa, donde Peñalosa se hallaba con toda seguridad. Como se puede comprobar, la polifonía se reservaba para los acontecimientos importantes como la reunión de los monarcas con los archiduques. Otro detalle importante que se descubre es que la interpretación era vocal e instrumental, con la suma del órgano tal como el séquito borgoñón disponía en numerosas celebraciones narradas por el cronista.<sup>262</sup> A lo largo de este documento, la capilla extranjera era la que cantaba en los numerosos parajes

---

<sup>259</sup> «Et vindrent audeuant de monseigneur et madame tous les chappellains du Roy et de la Royne, aueuc ceulx des eglises de toullette et estoient bien, plus de II°, chascun monte sur vue mulle, et estoient aueuc eulx les chantres du Roy et de la Royne, quantz ilz furent prez. Ilz firent la reuerence, tous lun apprez lautre, et tous a cheual sans cheschendres (sic) et ne baisoient pas les mains de monseigneur ne madame». *Ibid.*, f. 56, pp. 486-489.

<sup>260</sup> Véase KNIGHTON: «Una confluencia de capillas...», pp. 127-150, esp. p. 143.

<sup>261</sup> CCXCVIII Codex Ms. N° 3410 (Hist. Prof. 623), en J. CHMEL, *Reise des Erzherzogs...*, vol. II, f. 59. Transcrito y traducido en María Concepción PORRAS GIL: *De Bruselas a Toledo...*, pp. 500-501.

<sup>262</sup> Hasta el momento se desconocía la presencia de este instrumento en la interpretación de misas polifónicas en las capillas de los Reyes Católicos.

peninsulares, desechando las otras agrupaciones locales que se encontraban en las iglesias donde celebraban el oficio y la misa. Sin embargo, este texto revela cómo el rey hizo alarde de la calidad de su capilla, algo que notaría el cronista borgoñón. A lo largo del relato, numerosos detalles a la interpretación de la liturgia se entremezclan con la descripción de la orfebrería ornamentada que se halla en iglesias, palacios y castillos.

Finalmente, el cronista anónimo concluye con el suceso de la muerte del príncipe de Gales, noticia que recibirían con gran aflicción los Reyes Católicos: «no se cantó la misa y no se hizo nada que fuera de alegría. Y no se vio en todo ese día al rey ni a la reina».<sup>263</sup> Esto muestra la costumbre cortesana de no celebrar misas cantadas cuando se producían hechos aciagos.

Durante el intermedio de aquellos años, mientras el séquito borgoñón permanecía en la Península, Juana fue jurada heredera de Castilla en Zaragoza ante las Cortes (27 de octubre de 1502) y la salud de la Reina Católica comenzó a decaer repentinamente. Fernando se encontraba entre las ciudades de Barcelona, Gerona, Perpiñán y Leocata en el otoño de 1503, donde observaba de cerca los eventos desencadenados por la Guerra de Nápoles contra Francia, tras la malinterpretación del anterior tratado y las consecuentes invasiones de provincias italianas. Al enterarse de la noticia del empeoramiento de la reina castellana, el monarca partió sin más dilación a Castilla, donde se encontraría con ella el 25 de diciembre de 1503.<sup>264</sup> Casi un año después moría Isabel y, con ella, el fin de un símbolo viviente en Castilla y el crecimiento de la incertidumbre ante los nuevos herederos. Durante aquel invierno el Rey Católico se retiraría al monasterio de La Mejorada, donde probablemente su capilla rindiera homenaje a la difunta reina con la celebración de algunas misas. Poco después, a comienzos del año 1504, las continuas luchas del Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba, y su ejército conseguirían ganar la victoria de Nápoles para el rey Fernando.

### **La codiciada canonjía hispalense**

Debido a la incómoda itinerancia que suponía servir a cualquiera de los reyes hispanos –y aunque económicamente supusiera un puesto privilegiado–, para cualquier integrante de su capilla sonaba tentador establecerse en instituciones de características

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, f. 59, pp. 502-503.

<sup>264</sup> RUMEAU DE ARMAS: *Itinerario de los Reyes Católicos...*, p. 275.

más sedentarias (como las catedrales o las cortes nobiliarias), pensando también en un futuro retiro en las ciudades donde nacían.<sup>265</sup> Es por ello que el primer documento que relaciona a Francisco de Peñalosa con la catedral hispalense está fechado tras solo siete años de su servicio en la corte, aunque no tuviese que ver esta ciudad con su lugar de origen.<sup>266</sup> En el libro con signatura 7054 de las actas capitulares se muestra la vacante por resignación del tesorero de Astorga, Francisco de Aceves, que fue asignada a Peñalosa –tomando posesión por él Diego López de Cortegana el 15 de diciembre de 1505, que a su vez firmó los estatutos de la catedral–,<sup>267</sup> ya que el séquito de Fernando, y con este el músico, continuaría por territorios castellanos. Según Elústiza, al no presentarse Peñalosa en la catedral donde radicaba su prebenda, el cabildo consideró vacante de nuevo dicha canonjía que cedería al cardenal de San Jorge, Raffaele Riario, presentando las bulas el 12 de enero del año siguiente.<sup>268</sup> Como señala este investigador, parece que no era un caso extraño que un cardenal solicitase una plaza de canónigo, pues la iglesia hispalense requería siempre de un perfil elevado dentro de la carrera eclesiástica.<sup>269</sup>

Las noticias correrían hasta el punto de tener noticias de Peñalosa en la catedral, cuatro días después de la noticia (el 16 de enero), apelando que el dicho cardenal ya se encontraba disfrutando de grandes beneficios –como los obispados de Cuenca y de Osma– sin haber puesto un pie en la Península.<sup>270</sup> Pero el caso sería omiso y, finalmente, le concederían al cardenal la posesión de la prebenda el 13 de septiembre.<sup>271</sup> Seguidamente, intervendría su padre según las actas, Pedro Díaz de Segovia, apelando personalmente ante el cabildo en defensa de los derechos de su hijo, cuando todavía el cardenal Raffaele Riario no se había trasladado a Sevilla. A pesar del título superior de este, como señala Stevenson, el cabildo finalmente se decidirá por Peñalosa para dicha prebenda el 28 de septiembre de 1506.<sup>272</sup>

No se sabe si la posición de Peñalosa cercana al rey Fernando –que por entonces tenía el indulto pontificio y el derecho a emplear hasta cien eclesiásticos (como se

---

<sup>265</sup> KNIGHTON: *Música y músicos...*, p. 71.

<sup>266</sup> Sigue sin descartarse esta posibilidad al estar tan ligado a la familia de Bartolomé de las Casas y al encontrarse al padre, Pedro Díaz de Segovia trabajando durante aquellos años en la catedral hispalense.

<sup>267</sup> ACS, AC, sign. 7054, f. 143.

<sup>268</sup> Véase *Ibid.*, f. 146 y 170r y 170v. ELÚSTIZA y CASTRILLO: *Antología musical...*, p. XXXVI. HAZAÑAS Y LA RUA: *Maese Rodrigo...* p. 267.

<sup>269</sup> ELÚSTIZA y CASTRILLO: *Antología musical...*, p. XXXVI.

<sup>270</sup> STEVENSON: *Spanish Music in the age of Columbus...*, pp. 146-147.

<sup>271</sup> ACS, AC, sign. 7054, f. 170v en HAZAÑAS Y LA RUA: *Maese Rodrigo...* p. 267.

<sup>272</sup> STEVENSON: *Spanish Music in the age of Columbus...*, pp. 146-147.



mencionará más adelante)– tuvo algo que ver en la decisión del poderoso cabildo hispalense. No sería el primer caso en el que un alto cargo concediera beneficios al compositor en la archidiócesis sevillana (véase el siguiente apartado sobre las prebendas de Peñalosa en Roma). Quizá un nexo común entre ambos ámbitos cortesano y catedralicio era el inquisidor general y posterior arzobispo de Sevilla, Diego de Deza. El fraile, hasta la fecha de 1504, había tomado posesión de privilegios importantes, como los obispados Zamora (1487-1494), Salamanca (1494-1498), Jaén (1498-1500) y Palencia (1500-1504) otorgados por los Reyes Católicos, y tenía contacto directo con Fernando el Católico al ser su confesor real y preceptor del príncipe Juan.<sup>273</sup> De Deza sustituyó al famoso fray Tomás de Torquemada (†1498) como inquisidor general de España, llevando a cabo sucesos muy cruentos en Córdoba, tras los que renunció a su puesto en 1507 por las presiones del rey.<sup>274</sup> Por estos hechos, Diego de Deza le guardaría rencor y se posicionaría en el bando de los partidarios de Felipe de Habsburgo en plena pugna por el poder en Castilla, algo que dolió a Fernando considerablemente. Como castigo, este le apartaría de la vida política tras la muerte del archiduque borgoñón, retirándose al arzobispado hispalense.<sup>275</sup>

No obstante, durante el tiempo en el que Peñalosa se disputaba la canonjía con el cardenal de San Jorge (1505-1506), las relaciones diplomáticas entre el arzobispo de Sevilla y Fernando eran todavía muy fecundas, lo que probablemente significara que la asignación de la prebenda al músico tuviese que ver con una decisión de intereses políticos. Además, en la Cancillería de Aragón se muestran numerosos casos donde el rey intercede para la concesión de canonjías y beneficios (como arcedianatos) a sus sirvientes cercanos, para los cuales podría haber demandado algunos objetivos diplomáticos concretos, de la misma manera que disponía de Jerónimo Vich (embajador de España ante la Santa Sede) como peón en Roma para que le concedieran dichas peticiones eclesiásticas.<sup>276</sup>

---

<sup>273</sup> Leandro MARTÍNEZ PEÑAS: *El confesor del rey en el Antiguo Régimen*. Editorial Complutense, 2007, pp. 145-146; véase también José Damián GONZÁLEZ ARCE: *La casa y corte del príncipe don Juan (1478-1497). Economía y etiqueta en el Palacio del hijo de los Reyes Católicos*. Sevilla, Sociedad Española de Estudios Medievales, 2016.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>275</sup> *Ibid.*, pp. 146-147.

<sup>276</sup> Véase la correspondencia en ACA, RC, *Itinerum Sigilli Secreti*, vol. 3677, f. 63r y 63v, *ibid.*, f. 102v, *Ibid.*, vol. 3678, ff. 13v, 36r, 67r. Se ha consultado la correspondencia publicada en Antonio DE LA TORRE: *Documentos sobre las relaciones internacionales de los Reyes Católicos*. Barcelona, CSIC, 1966, pero no se ha encontrado ninguna información que sirva para el caso de Peñalosa.

## Nuevos sucesos cortesanos

Mientras tanto, en el ámbito cortesano, el segundo viaje de Felipe de Habsburgo y Juana de Castilla entre 1506 y 1507 para la toma de posesión de la corona de Castilla tras la muerte de la reina eclipsaba el ambiente de los que les rodeaban. Entre los miembros de su séquito, viajaban con ellos los compositores Alexander Agricola, de nuevo Pierre de la Rue, Marbrianus de Orto o el mismo Petrus van den Hove –conocido como el copista de lujosos libros de polifonía, Petrus Alamire–.<sup>277</sup> A su vez, estos trasladaron algunos manuscritos de música borgoñona que los cantores hispanos pudieron haber observado.<sup>278</sup> Sobre las influencias de estos compositores en la obra de Peñalosa, véase el próximo capítulo 3 donde se ofrece el análisis comparativo de las misas.

Tras la llegada de Felipe el Hermoso en 1506 y las malas relaciones con su suegro, se produjo la concordia de Villafáfila (1506) –por el que marido y padre anulaban a Juana como reina, por la supuesta enajenación mental, y de tal manera Felipe se constituía como rey de Castilla–. Por dicho acuerdo, Fernando se retiraría a la corona aragonesa, cuando decidió viajar a Nápoles tras vencer en la guerra y, según Rumeu de Armas, este realizó una gestión política muy provechosa.<sup>279</sup> Su entrada triunfal *all’antica* en la ciudad se produciría en 1506, remedando a su tío Alfonso el Magnánimo en 1443.<sup>280</sup> Por dicha entrada, el rey Fernando sería conocido por numerosos humanistas italianos. De hecho, Maquiavelo le mencionaría en *De Principatibus*, señalando que era el modelo perfecto de príncipe, el prototipo de hombre moderno.<sup>281</sup> La música también estaría presente cuando Alonso de Santa Cruz narra que a la llegada del Rey Católico: «yban en el recebimiento muchos géneros de música, como trompetas y atabales, sacabuches y cherimías, dulçainas y otros instrumentos de música».<sup>282</sup> Antonio de la Torre trabajó la documentación

---

<sup>277</sup> Emilio ROS-FÁBREGAS: «Música y músicos “extranjeros” en la España del siglo XVI», en Bernardo José García García y Juan José Carreras Ares (eds.), *La capilla real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*. Fundación Carlos de Amberes, 2001, p. 111.

<sup>278</sup> Véase el capítulo 3, donde se exponen las fuentes que viajaron a la Península.

<sup>279</sup> *Ibid.*, pp. 365-366.

<sup>280</sup> Tess KNIGHTON y Carmen MORTE: «Ferdinand of Aragon's Entry into Valladolid in 1513: The Triumph of a Christian King», *Early Music History*, vol. 18 (1999), pp. 122-123.

<sup>281</sup> Riccardo FILANGIERI: «Arribo di Fernnado il Cattolico a Napoli», *V Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, 1952, Zaragoza, 1954, pp. 314-410; Carmen MORTE GARCÍA: «Fernando el Católico y las artes», en *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*. Institución Fernando el Católico, 1993, p. 175.

<sup>282</sup> Alonso de SANTA CRUZ: *Crónica de los Reyes Católicos (hasta ahora inédita)*. Juan de Mata Carriazo (ed. y estudio). Tomo I: 1491-1504. Sevilla, Escuela de estudios hispano-americanos de Sevilla, 1951, p. 74.

napolitana donde encontró numerosas referencias a organistas; por lo visto, el rey mandaría comprar un órgano para la capilla de Castell Nuovo durante su estancia en Nápoles.<sup>283</sup> Uno de los acompañantes de Fernando sería el humanista italiano Lucio Marineo Sículo, el cual volvió con el rey a la Península porque el rey lo reclamaba, contradiciendo el deseo de este de regresar a Sicilia.<sup>284</sup>

La pregunta clave es si también Peñalosa se encontraba entre los pocos miembros de su séquito que viajaron al territorio italiano. Según Rafael Domínguez Casas, no faltaron los músicos entonando himnos en dicha ceremonia de entrada.<sup>285</sup> Posiblemente algunos viajaran con Fernando y, por aquel entonces, Peñalosa ya había ascendido económicamente y era valorado por el rey. Por lo tanto, con bastante probabilidad se encontraría sirviendo para él en Nápoles. Además, justo en aquellos años su nombre no se muestra entre las quitaciones grupales expedidas para el último tercio del año 1506, sino que su nómina aparece asociada a su criado, Francisco de Palencia (véase la tabla A1 de los apéndices); aunque posteriormente aparezca entre los pagos de principios del año 1507, esta excepción dentro de sus quitaciones podría ser una nueva prueba de la posible condición de encontrarse como capellán del rey –junto con otros pocos elegidos– en el territorio napolitano.<sup>286</sup>

### **La muerte de Felipe, el luto de Juana: una situación ingobernable**

Antes de partir Fernando hacia Nápoles, la pugna por la gobernación de Castilla entre *felipistas* y aragoneses tras la muerte de la reina fue intensa, a raíz del testamento de Isabel y la supuesta indisposición psicológica de su hija Juana. Además, el monarca había desposado a Germana de Foix en Dueñas (18-III-1506) con el fin de mantener una alianza con Francia y permitir una descendencia para la Corona de Aragón distinta a la del linaje castellano. Mientras Fernando asumía la regencia, algunos nobles castellanos – como el marqués de Villena– se posicionaron a favor del borgoñón y en oposición a los

---

<sup>283</sup> Antonio DE LA TORRE: *Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes Católicos*. Barcelona, CSIC, 1966, p. 90.

<sup>284</sup> Andrés BERNÁLDEZ: *Memorias del reinado de los Reyes Católicos, que escribía el bachiller Andrés Bernáldez, cura de Los Palacios; que escribió el bachiller Andrés Bernáldez, cura de Los Palacios*. Manuel Gómez-Moreno y Juan de M. Carriazo (eds. y elaboración del estudio). Madrid, [S.N.], 1962, p. 50.

<sup>285</sup> DOMÍNGUEZ CASAS: *Arte y etiqueta...*, p. 535.

<sup>286</sup> Véase el apéndice A1 No obstante, el argumento sigue siendo débil ya que, aunque las nóminas se expidieran desde Nápoles, no significaba que todos los cantores se encontraran en el territorio italiano con el séquito itinerante.

aragoneses por ciertos intereses económicos y políticos.<sup>287</sup> Como se ha mencionado anteriormente, ante estos hechos se produciría la concordia de Villafáfila, cuando el rey aragonés partiría hacia las tierras napolitanas y la toma del poder castellano pasaría a manos de Felipe de Habsburgo –anulando a su esposa, la reina Juana–.<sup>288</sup> Tras tres meses de reinado, el monarca borgoñón moriría de repente en Burgos el 25 de septiembre de 1506, bajo la sospecha de un posible envenenamiento de Fernando –si bien la hipótesis es poco probable según los historiadores–.<sup>289</sup> Estando este ya en alta mar rumbo a Nápoles, asumiría la regencia el cardenal Cisneros, intentando generar un acuerdo entre los dos bandos enfrentados.<sup>290</sup>

La noticia llegaría al Rey Católico pocos días después, estando en territorio italiano. La carta de Cisneros –sin haber consultado a la reina castellana previamente– le aconsejaba su pronto retorno, «a los gobernar y anparar, como verdadero señor y padre dellos, y para consolar a la muy poderosa reyna doña Juana», que por entonces guardó un riguroso luto de ocho meses trasladando el cuerpo de su difunto esposo.<sup>291</sup> Sin embargo, este decidiría continuar con su empresa para integrar el Reino de Nápoles a la corona aragonesa y poner el gobierno en manos de gentes de su confianza, tras algunas disputas con el Gran Capitán.<sup>292</sup>

Uniendo a los partidarios del rey aragonés con la desconfianza profundamente arraigada en un gobierno femenino independiente del resto de los castellanos, las demandas por el retorno de Fernando aumentaron.<sup>293</sup> Su vuelta a Castilla se produciría nueve meses más tarde, posicionándose en el gobierno el 29 de agosto de 1507.<sup>294</sup> Tendría en aquel momento una entrevista con su hija y tras las numerosas negativas al gobierno del monarca aragonés, esta finalmente aceptaría. Fernando asumiría la regencia, imponiendo el encierro de Juana en Tordesillas –que accedió a cambio de llevarse los

---

<sup>287</sup> RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, CONTRERAS y SIMÓN I TARRÉS: *Historia de España...*, pp. 92-93.

<sup>288</sup> José Manuel NIETO SORIA: *Gobernar en tiempos de crisis: las quiebras dinásticas en el ámbito hispánico, 1250-1808*. Silex Ediciones, 2008, pp. 38-39.

<sup>289</sup> Miguel Ángel ZALAMA y Paul VANDENBROECK: *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*. CEEH, 2006, pp. 66 y 85.

<sup>290</sup> RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, CONTRERAS y SIMÓN I TARRÉS: *Historia de España...*, pp. 92-93.

<sup>291</sup> Bethany ARAM: *La reina Juana: gobierno, piedad y dinastía*. Marcial Pons Historia, 2001, pp. 166-167.

<sup>292</sup> DOMÍNGUEZ CASAS: *Arte y etiqueta...*, p. 534.

<sup>293</sup> ARAM: *La reina Juana...*, p. 167.

<sup>294</sup> RUMEU DE ARMAS: *Itinerario de los Reyes Católicos...*, p. 341.

restos de Felipe con ella—,<sup>295</sup> para evitar que la nobleza apoyara la causa de la reina viuda.<sup>296</sup>

Mientras tanto, Fernando se dedicó a apagar las disputas y a reestablecer el orden en Castilla. El séquito —y, dentro de este, la capilla donde servía Peñalosa— viajó con él a varias ciudades castellanas, como Burgos, Córdoba y Sevilla, ciudad en la que pasaría desde el 28 de octubre al 10 de diciembre de 1508.<sup>297</sup> Durante este casi mes y medio, el músico parece que accedió a la catedral para ofrecer algunos servicios que aparecen indicados en sus nóminas, como asistir a las misas y a algunas horas del oficio (véase la tabla A2 en los apéndices). Más tarde, el séquito continuaría por otros derroteros castellanos hasta volver a parar en Sevilla desde febrero hasta junio de 1511, ciudad cada vez más visitada por Peñalosa.

### **El ambiente sevillano**

La catedral de Sevilla «era una de las instituciones más poderosas e influyentes desde un punto de vista religioso, económico y cultural» a lo largo del siglo XVI.<sup>298</sup> A principios del 1500, se elevaba por encima de las demás de la Península en rentas y en categoría, entrando a rivalizar directamente con la catedral primada.<sup>299</sup> En el estudio de Hernández Borreguero se indica que los canónigos formaban el núcleo central del cabildo sevillano, pues eran los más numerosos y los únicos que podían intervenir en la elección del arzobispo y la administración de la iglesia diocesana cuando este cargo estaba vacante.<sup>300</sup> El investigador señala que el hecho de poseer un cargo como canónigo en la catedral se debía a ciertos premios que concedía el rey por estar bien relacionados en la corte; a su vez, los sirvientes de la nobleza o los miembros de las familias poderosas sevillanas también eran buenos candidatos.<sup>301</sup> Ya entonces era bastante común la concepción del título capitular como una renta o pensión, sin asistir ni participar en las

---

<sup>295</sup> ARAM: *La reina Juana...*, p. 178.

<sup>296</sup> Miguel Ángel ZALAMA: «Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas», en *Estudios y Documentos*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, vol. 58. Edición online en <http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/zalama.shtml> (consultada el 16/03/2017)

<sup>297</sup> RUMEU DE ARMAS: *Itinerario de los Reyes Católicos...*, p. 367. Véase también Tess KNIGHTON y Carmen MORTE: «Ferdinand of Aragon's entry...», pp. 119-163.

<sup>298</sup> HERNÁNDEZ BORREGUERO: *La Catedral de Sevilla...*, p. 19.

<sup>299</sup> Véase el estudio económico de Clara BEJARANO: *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Universidad de Sevilla, 2013.

<sup>300</sup> HERNÁNDEZ BORREGUERO: *La Catedral de Sevilla...*, pp. 26-27.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 27.

reuniones del cabildo ni los servicios litúrgicos de la iglesia, si bien no fue totalmente aceptado como se mostrará en el siguiente apartado.<sup>302</sup>

Los canónigos tenían derecho a un ingreso fijo o comunal más una serie de gratificaciones denominadas pitanzas o pitancerías por la asistencia a una serie de cultos, tanto diarios como extraordinarios, con derecho a las *recrea* o vacaciones de doce días cada mes. Con las pitanzas, el cabildo trataba de premiar la retribución de los capitulares que ejercían como tales acudiendo a los actos del culto frente a los que se ausentaban.<sup>303</sup> Como señala Hernández Borreguero, con el fin de evitar dichas faltas, las constituciones determinaban que cada uno asistiera al menos a alguno de los cultos que daban lugar a pitanzas durante cinco días cada mes (sin la opción de acumular días para los meses siguientes); sin embargo, en la práctica se permitían muchas licencias, como se muestra a continuación por el caso de Peñalosa.<sup>304</sup>

En el desglose de cada nómina también aparecen cobros por la *grosa*, las *misadas*, los *hacimientos* y los servicios ofrecidos por los oficios litúrgicos. Hernández Borreguero señala que el primero de ellos se debe al «grueso» de los ingresos *comunales* o comunitarios; para que un capitular ganara anualmente dicho estipendio era necesaria su presencia durante al menos cinco días al mes en algún culto litúrgico, como ocurría con los cargos de la pitancería.<sup>305</sup> El importe se dividía en cantidades monetarias (maravedís) y en especies en diferentes medidas de trigo y cebada (cahíces, fanegas, almudes y cuartillos).<sup>306</sup> Como indica el investigador, las *misadas* se corresponden con el número de misas a las que asistían los beneficiados; sin embargo, se trata de una cantidad fija, según el tipo de prebenda de la que dispusiera cada miembro.<sup>307</sup> Por último, los *hacimientos* aparecen como una forma extendida de la *grosa*, siendo un ingreso en concepto de tasas de organización de las subastas de arrendamiento de los diezmos.<sup>308</sup>

---

<sup>302</sup> Véase el estudio de Tarsicio de AZCONA: *La elección y reforma del episcopado español en tiempo de los Reyes Católicos*. Instituto P. Enrique Flórez, 1960.

<sup>303</sup> HERNÁNDEZ BORREGUERO: *La Catedral de Sevilla...*, p. 97.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>305</sup> *Ibid.*, pp. 104-105.

<sup>306</sup> Para las equivalencias: 1 cahíz = 12 fanegas; 1 fanega = 2 almudes; 1 almud = 4 cuartillos. La convención en el siglo XVI era la correspondencia de una fanega igual a 55,5 litros. Según Miguel Ángel Ladero Quesada, la conversión de las especies en valores monetarios en Castilla a finales del siglo XV equivaldría a la siguiente correspondencia: «10 mrs la fanega de trigo, 60 mrs la de cebada». Véase LADERO QUESADA: «La orden de Santiago en Andalucía. Bienes, rentas y vasallos a finales del siglo XV», *Historia. Instituciones. Documentos*, nº 2 (1975), p. 337.

<sup>307</sup> HERNÁNDEZ BORREGUERO: *La Catedral de Sevilla...*, p. 107.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 105.

Por otro lado, el porcentaje total de las retribuciones que recibían en especies suponía prácticamente entre el 30% y el 40% del importe recibido anualmente, lo que implicaba la posterior venta de la cebada y el trigo bajo el mejor precio, haciendo las transacciones como si se tratara de mercaderes. Dichas especies dependían de la coyuntura agraria del año en cuestión: de la cantidad de cosechas y el precio que alcanzaban.<sup>309</sup> Como señala Hernández Borreguero, el 60% de las retribuciones totales se pueden considerar fijas, aunque sujetas a la asistencia de un mínimo de actos litúrgicos.<sup>310</sup> Este destaca que, en el siglo XVII, una gran parte de los beneficiados sospechosamente cumplía el requisito; sin embargo, en la época de Peñalosa parece que el cabildo llevara muy bien las cuentas y no favoreciese a los ausentes, razón por la que Fernando el Católico reclamaría las horas para su cantor predilecto en 1513, como se verá a continuación.<sup>311</sup>

Ninguno de los anteriores biógrafos ha logrado averiguar cuál fue el periodo concreto que el músico pasó en cada una de las instituciones que simultaneó entre 1506 –cuando consigue la canonjía– y 1516 –cuando muere el Rey Católico y se desliga del ambiente cortesano, tras la venida del séquito borgoñón de Carlos I–. Únicamente, Juan Ruiz ha apuntado que Peñalosa tendría una presencia irregular en la catedral de Sevilla entre 1506 y 1509 y continuada entre 1510 y 1516 y a su vuelta de Roma en 1520, sustentando sus argumentos en el incremento del sueldo de su nómina durante aquellos años y en las casas que comenzó a arrendar al cabildo en 1510 –en la calle Abades– y en 1516 –en la calle Borceguinería–.<sup>312</sup> Sin embargo, el estudio detenido de estas quitaciones de pago en la sección Mesa Capitular de la catedral hispalense y los documentos de Simancas podría cambiar el panorama vital del músico hasta ahora trazado por la historiografía musical. Si cobraba el sueldo fijo –*misadas*– pero no las gratificaciones por los servicios litúrgicos –*pitanzas* y la *grosa*– significaba que no se encontraba en Sevilla; al mismo tiempo, los libros de procesiones de la sección Mesa Capitular aportan pistas cuando el canónigo aparece tachado o sin tachar, lo que se corresponde con su asistencia o ausencia, respectivamente. Las peticiones del rey serían cruciales para averiguar su presencia en la catedral.

---

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>311</sup> Véase ACS, AC, sign. 7056, 24v.

<sup>312</sup> El autor no aporta muchos más argumentos que el incremento de las nóminas y el alquiler al que se compromete con el cabildo. Véase Juan RUIZ JIMÉNEZ: «*Infunde amorem cordibus*: An Early Sixteenth Century Hymn Cycle from Seville», *Early Music*, vol. 33, nº 4 (2005), pp. 619-620.

Según los datos obtenidos en las nóminas que se conservan de 1506, 1508, 1514-1518, 1521, 1524-1524 y 1528 (expresados en el apéndice A2), parece que hasta la fecha de 1509 sus frutos fueron escasos. Claramente, se encontraba fuera de la catedral y el cabildo no quiso equiparar su sueldo al del resto de canónigos presentes dicha institución. En los libros de procesiones, el mayordomo anotaba la asistencia de los beneficiados a este tipo de cultos. Según las listas, los actos más concurridos por sirvientes de la catedral eran las festividades de la Navidad, la Purificación de la Virgen (2 de febrero), la Anunciación de Nuestra Señora (25 de marzo), el Domingo de Ramos, el Domingo de Resurrección, el día de san Marcos (25 de abril, el día de la Trinidad (20 de junio), el Corpus Christi, los santos Juan Bautista (24 de junio) y Santiago (25 de julio) o el día de Todos los Santos (1 de noviembre). A su vez, celebraban la conquista de Sevilla el mismo día de la Trinidad, haciendo una procesión específica para ello; o el aniversario de la reina Berenguela de Castilla. De las listas que se conservan de 1506, año en el que Peñalosa entraría oficialmente como canónigo, el músico aparece tachado en bastantes festividades importantes anteriormente mencionadas; sin embargo, se muestra sin tachar y, por tanto, probablemente asistiendo a las del día de la Asunción de la Virgen (15-VIII), junto a la desproporcionada cifra de 591 canónigos más, y a la Natividad de Nuestra Señora (8-XII) por lo que percibiría 26 maravedís, mientras los restantes canónigos por su mayor participación en casi la totalidad de los eventos procesionales cobrarían entre 150 y 200 maravedís.<sup>313</sup> Parece que en el año en que le concedieron su canonjía quiso hacer algún servicio en la catedral para notificar su presencia. El siguiente año en el que anotan la asistencia a las procesiones es 1508, donde Peñalosa vuelve aparecer en una festividad a la Virgen y en el aniversario de la reina Berenguela de Castilla (6-XII).<sup>314</sup> Como indica Rumeu de Armas, el séquito de Fernando se encontró en Sevilla durante la larga temporada desde 28 de octubre al 10 de diciembre de 1508;<sup>315</sup> por tanto, posiblemente alternase su función como capellán cortesano y canónigo de la catedral durante estos meses, como se señaló anteriormente.

Al observar sus escasos ingresos del cabildo hispalense, probablemente Peñalosa decidiese aposentarse de nuevo en Sevilla y abandonar la corte aragonesa, pues comparativamente los beneficiados de la catedral cobraban un mayor estipendio anual

---

<sup>313</sup> Si bien la cifra desproporcionada parece ser una errata del copista. ACS, *Mesa capitular*, II.2.1., caja 8081.

<sup>314</sup> ACS, *Mesa capitular*, II.2.1., caja 8082.

<sup>315</sup> RUMEU DE ARMAS: *Itinerario de los Reyes Católicos...*, p. 367.



que cualquier capellán del monarca.<sup>316</sup> Es por ello que a fecha 9 de marzo de 1509 –tres años como canónigo sin percibir lo que le correspondía–, el Rey Católico decide escribir al arzobispo de Sevilla, Diego de Deza, después del conflicto por el apoyo de este al príncipe borgoñón en 1506. En la cédula que aquí se expone – conservada en la Cámara de Castilla del AGS– le ruega a él y al maestrescuela personalmente que Peñalosa siga percibiendo sus remuneraciones de la canonjía en la catedral, ya que se había marchado de la corte. Fernando hace notar la importancia de su cantor en la corte cuando indica: «porque como sabéis en mi capilla hay necesidad de Peñalosa mi cantor».<sup>317</sup> La cédula se expide desde Valladolid, ciudad en que se encontraba el rey y en la que se produciría una entrada *all’antica* llena de elementos visuales, iconográficos y musicales que exaltaban el poder regio;<sup>318</sup> por lo que sería necesaria la presencia de su mejor compositor en un evento de tal calado.

---

<sup>316</sup> Por ejemplo, en 1514 un canónigo cualquiera cobraba una suma superior 70 000 mrs/año frente a los 30 000 mrs/año que cada capellán del rango de Peñalosa percibía en la corte.

<sup>317</sup> AGS, *Cámara de Castilla*, Libros de registro de cédulas, 16, ff. 155v-156r.

<sup>318</sup> Véase el artículo de Tess KNIGHTON y Carmen MORTE: «Ferdinand of Aragon's entry...», p. 151.



La petición no tuvo efectos inmediatos, pues habría que esperar hasta el 9 de mayo de 1513 para que las dignidades del cabildo tramitaran la solicitud del rey y le concedieran las mercedes a su canónigo.<sup>320</sup> Aunque Diego de Deza probablemente hubiese sido el responsable de que el músico obtuviese su canonjía en 1506, quizá se cobrara una pequeña venganza contra el monarca al no proceder con su petición hasta cuatro años más tarde.

Desgraciadamente, en el archivo de la catedral no se conservan las nóminas de los años 1509-1513 y, por tanto, se desconoce si Peñalosa pudo encontrarse en Sevilla; por las nóminas cortesanas parece que regresaría con el séquito peripatético de Fernando entre 1509-1510. Es llamativo que durante estos años se encuentren los primeros y únicos datos sobre la producción de su obra en la catedral hispalense. Primeramente, en las actas capitulares del 8 de noviembre de 1510 aparece «que el libro que tiene Francisco de Peñalosa, canónigo, de canto de órgano, que el cabildo lo faga trasladar».<sup>321</sup> Por otro lado, el 20 de diciembre de 1510 señala que «se paguen 800 mrs por cinco cuadernos de pergamino que mercó de Francisco Peláez [...] para escreuir las obras del señor can. [canónigo] Peñalosa».<sup>322</sup> El copista al que se encargó de la copia tanto estos cuadernos como el libro de canto de órgano que tiene Peñalosa es Pedro Martínez Estabillo, cantor y capellán del arzobispo Diego de Deza.<sup>323</sup>

También, el obispo de Málaga –por aquel momento, Diego Ramírez de Villescusa, un prelado importante y muy ligado a la corte de Fernando y, más tarde, a la de Juana– recompensaría de nuevo al mismo copista por la copia de texto y música a fecha 22 de marzo de 1511: «mil e seyscientos mrs por diez cuadernos de pergamino de ciertas obras de Peñalosa, para el seruicio desta Santa Yglia».<sup>324</sup> La actividad del mecenazgo musical que promovió este obispo a través del pago para la copia de la música de Peñalosa pudo haber estado ligada a su relación con el capellán en la corte aragonesa en una de tantas ocasiones, como el entierro de Isabel en la catedral de Granada en 1504, donde ambos se

---

<sup>320</sup> ACS, AC, sing. 7056, f. 27r, 37v.

<sup>321</sup> ACS, AC, sign. 7055, f. 325v. Véase Juan RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano: creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación de Andalucía, 2007, p. 92.

<sup>322</sup> ACS, *Fábrica*, libro 25, (sign. nueva 09359), f. 6v. Citado en Juan RUIZ JIMÉNEZ: «“The Sounds of the Hollow Mountain”: Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance», *Early Music History*, vol. 29 (2010), p. 229.

<sup>323</sup> Véase en RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*, p. 92.

<sup>324</sup> ACS, *Fábrica*, libro 26, (sign. nueva 09360), ff. 4v, 6r.

encontraban presentes.<sup>325</sup> El 6 de octubre de 1511 se le paga por «puntar quince cuadernos e seys fojas de pergamino de canto de órgano en el libro de las obras Peñalosa».<sup>326</sup> En 1513 recibiría cinco reales por «ciertas obras que punctó de canto de organo para esta Santa Iglesia», aunque no especificaran el nombre del autor.<sup>327</sup> Siendo estos los únicos datos relacionados con su obra que se han encontrado, de momento parece que parte de su corpus podría haber sido compuesto, o al menos copiado en la institución hispalense.

Como señala Juan Ruiz, el *Libro de polifonía n.º 6* que aparece en el inventario de 1588 bajo la indicación «otro libro de misas de Peñalosa, arcediano de Carmona, puntadas en pergamino, en marca mediana, viejo» podría identificarse con el señalado por las actas capitulares de 1510.<sup>328</sup> Sin embargo, por la indicación de su título posterior –pues el arcedianato se lo concederían en 1518 durante su estancia en Roma– podría haberse tratado de un libro de polifonía compuesto a partir de su vuelta al cabildo en 1521, dependiendo de si el contenido que se expone en este inventario era el que se describía en el mismo documento o la propia explicación del eclesiástico que recordaba el cargo de Peñalosa en 1588. Por tanto, la incógnita sobre el periodo de mayor actividad creativa del compositor queda pendiente, conociendo únicamente que parte de su obra se generaría o copiaría a partir de 1510.

Uno de los posibles compañeros de Peñalosa en aquellos años en los que poco frecuentaba el cabildo fue Pedro de Escobar, maestro de capilla desde 1507 hasta finales de 1513 o principios de 1514.<sup>329</sup> Como se observará en el capítulo 3 sobre las misas de Peñalosa, este compositor compondría movimientos sueltos de las misas *Rex Virginum* (Anchieta y Escobar y Escobar, Peñalosa, Hernández y Pérez de Alba) compiladas por un copista en el 2/3 de Tarazona. Lo más probable es que dicha misa –con los movimientos Gloria y Credo de Peñalosa (véase el capítulo 3)– fuese compuesta en el ámbito hispalense, como se argumentará posteriormente. Además, a Escobar se le puede observar en numerosas entradas de los libros de Fábrica donde se muestra pagando a los cantores que ofrecen el Salve Regina en la capilla de Santa María de la Antigua.<sup>330</sup> Para observar

---

<sup>325</sup> Juan Antonio VILAR SÁNCHEZ: *1492-1502. Una década fraudulenta. Historia del Reino Cristiano de Granada desde su fundación, hasta la muerte de la reina Isabel la Católica*. Granada, Editorial Alhulia S.L., 2004, p. 651.

<sup>326</sup> ACS, *Fábrica*, libro 30, (sign. nueva 09364), f. 4v.

<sup>327</sup> Véase RUIZ JIMÉNEZ: «“The Sounds of the Hollow Mountain”...», p. 229.

<sup>328</sup> RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*, p. 92.

<sup>329</sup> ACS, *AC*, sign. 7054, ff. 229r, 232v; *Fábrica*, libro 33, f. 32v. Véase *Ibid.*, pp. 84-85.

<sup>330</sup> ACS, *Fábrica*, libro 29, f. 12v; libro 30, f. 36v; libro 31, f. 13r y 13v;

el desglose de los pagos fijos a dichos cargos, véase la tabla A4 del apéndice, donde también se muestra claramente que había un solo cantor por voz cuando cantaban polifonía en esta capilla de la catedral hispalense durante aquellos años.

Volviendo a la presencia de Peñalosa entre ambas instituciones, catedralicia y cortesana, lo más probable es que el canónigo se encontrase en Sevilla entre 1509 y 1510, dada la información sobre su producción de obras polifónicas. No por ello dejaría de cobrar sus quitaciones en la corona aragonesa. En el mes de mayo de 1510, el rey Fernando –a través de una petición al papa Julio II– muestra el interés que profesaba por el cantor de su capilla cuando le beneficia con la concesión de unas pensiones simples en Lebrija y Villanueva pertenecientes a la archidiócesis hispalense, tras la muerte de los poseedores (véase el apéndice 1.2.2.b).<sup>331</sup> En otro *Libro de cédulas* también se muestra cómo –en algún momento anterior a mayo de 1510– le favorecería nuevamente otorgándole mayores beneficios en Villalba de Alcor. La información se conoce a raíz de una cédula en la que el rey enviaba a los alcaldes mayores de Sevilla para que intercedieran por «Francisco de Peñalosa, mi cantor canónigo de la iglesia de la dicha ciudad» ante el conde de Miranda, que no le dejaba tomar posesión del beneficio, a pesar del indulto que tenía el rey de los dos primeros beneficios que vacasen. Por lo visto, cuando fue a tomar posesión «halló que la iglesia estaba encastillada con cierta gente del dicho conde para dar posesión de él a un pariente por cierta gracia y expectativa que decían que tenía».<sup>332</sup> Por ello fue suplicando al rey y este mandó seguidamente al cabildo la petición que intercediese por él para dicho puesto. Por este cargo también negociaría el mismo papa León X años más tarde, como se verá a continuación.

En el tiempo de vida del rey aragonés, este también utilizaba a sus sirvientes –entre ellos, sus bien valorados capellanes– para objetivos diplomáticos concretos. La historia de estas concesiones se remonta a los años del pontificado de Sixto IV (1471-1484), cuando los capellanes dirigieron a sus monarcas un memorial por el cual pedían que intercediera ante el papa, con el fin de facilitar la consecución de beneficios que en un indulto pontificio se declaraban como préstamos y beneficios simples.<sup>333</sup> Así, desde el inicio de su reinado, los Reyes Católicos mediaron por algunos de sus sirvientes en más

---

<sup>331</sup> ASV, *Registra Supplicationum*, vol. 1354, f. 222r.

<sup>332</sup> AGS, *Cámara de Castilla*, Libros de registro de cédulas, 18, ff. 268v-269r. Agradezco nuevamente a Germán Gamero Igea el aporte de esta referencia que comprobé en mi visita al archivo.

<sup>333</sup> El documento carece de fecha. Véase AGS, *Cámara de Castilla*, Personas, libro 5, f. 354, citado en David NOGALES: «La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la Capilla Real (1252-1504)». Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 537.

de una ocasión –como ocurre con el caso de Peñalosa– en oposición a los poderes eclesiásticos. Tess Knighton señaló que Fernando intentó conseguir un indulto entre 1483-1484 ante el papa Sixto IV pero, una vez otorgada la petición, este murió sin lograr emitir las bulas a tiempo.<sup>334</sup> Finalmente, las obtendría de Inocencio VIII en 1488, corroborándolas más tarde Alejandro VI.<sup>335</sup> Durante el pontificado de León X, este también concedería dicho indulto el 22 de marzo de 1521 para poder emplear hasta a cien eclesiásticos en su servicio y que estos pudieran percibir los frutos de sus prebendas durante la ausencia en sus puestos.<sup>336</sup> Precisamente, como se mostrará a continuación, este papa favorecería considerablemente a Peñalosa, uno de sus músicos predilectos, permitiéndole no solo los frutos de sus beneficios *in absentia*, sino a su vez incrementando su estatus a la condición de arcediano, un título que en la época constituía el primer nivel de división del arzobispado.<sup>337</sup>

Por tanto, siendo la segunda vez que el rey interviene directamente por su músico –no teniendo pruebas de si también fue este el responsable de la canonjía de Peñalosa, a través de su ex confesor, Diego de Deza–, todo parece indicar que este gozaba de una gran reputación como cantor y compositor en la corte del rey aragonés, el cual le tendría gran estima. Por estas concesiones y el futuro nombramiento como maestro de música del infante Fernando, nieto del rey y hermano del futuro emperador Carlos V,<sup>338</sup> probablemente el compositor regresara a la corte en algún momento entre 1510 y 1511. Ya se vio cómo el rey intercedió por él en la cédula de Simancas, diciendo que tenía «necesidad de Peñalosa su cantor», quizá pensando en él como futuro maestro de su nieto.<sup>339</sup> Quizá el periodo más propicio fue la primera mitad del año 1511, cuando el monarca y su séquito se asentaron en Sevilla durante seis meses.

Las actas capitulares hispalenses dan cuenta de su presencia en la corte cuando Fernando, a fecha 7 de marzo de 1513, expide una nueva cédula en la que «rogaba y

---

<sup>334</sup> Tess KNIGHTON: «Fernando el Católico y el mecenazgo musical de la corte real aragonesa», *Nassarre: revista de musicología*, vol. IX, nº 2 (1993), pp. 40-41.

<sup>335</sup> José GARCÍA ORO: «Las Constituciones de los Reyes Católicos para la Capilla Real de España», *Pontificio Ateneo Antoniano*, vol. 24 (Roma, 1985), p. 289, notas 21 y 22.

<sup>336</sup> AGS, *Secretaría de Estado, Negociaciones en Roma*, leg. 3089: «Notas sobre la facultad e indulto real concedido por León X para el Rey Católico» (copia del año 1697) y AGS, *Patronato Real*, leg. 61, f. 120.

<sup>337</sup> HERNÁNDEZ BORREGUERO: *La Catedral de Sevilla...*, p. 28.

<sup>338</sup> En todas las biografías escritas hasta el momento se cita a Higinio Anglés cuando indica que Peñalosa entraría en este puesto de maestro de música del infante en 1511; sin embargo, este no cita la referencia donde se encuentre esa información, siguiendo la costumbre historiográfica de la época. ANGLÉS: *La música en la Corte...*, p. 7.

<sup>339</sup> AGS, *Cámara de Castilla*, Libros de registro de cédulas, 16, ff. 155v-156r.

mandaba que se diesen las horas al canónigo Francisco de Peñalosa, su capellán, cantor y maestro de capilla del magnífico Sr. D. Fernando, su nieto, hijo del serenísimo rey don Felipe y de la Reina Doña Juana, nuestra señora».<sup>340</sup> Ante la marcha de Peñalosa al cabildo hispalense y el caso omiso que Diego de Deza hizo a su petición anterior, el rey Fernando solicitaría los frutos nuevamente para evitar otra posible partida de su músico predilecto.

Esta vez obtendría una respuesta positiva, pues dos meses después (9 de mayo de 1513) las dignidades del cabildo le concederían las mercedes a Peñalosa, aun estando ausente de la institución.<sup>341</sup> Quizá el ánimo del arzobispo hispalense se apaciguó durante la temporada que el rey disfrutó de su estancia en Sevilla y sus lazos con él se estrecharon nuevamente. A partir del año siguiente –pues no se conserva la nómina de 1513–, la situación cambia radicalmente: su sueldo se incrementaría a 50 053 maravedís anuales, más un gran importe en especies de trigo y cebada. También en dicho año aparecería de manera oficial en las listas de canónigos de la catedral.<sup>342</sup> A partir de esta fecha se percibe un aumento en el estipendio de todos los conceptos –a excepción de las completas de Cuaresma y la *grosa*–, aunque lejos de recibir las cantidades superiores a los 70 000 maravedís anuales del resto de canónigos (véase el apéndice A2). En la nómina de 1515, alcanza esos 70 000 maravedís anuales, pero el resto de canónigos aumentarían su cifra a 98 000-99 000 maravedís anuales (probablemente, aquel año pudo haber una inflación en la economía castellana).

La situación económica se mantiene en los años sucesivos. Curiosamente, a partir de 1515 aparece sirviendo Álvaro de Peñalosa en la *Veintena* o el coro de canto llano de la catedral, que bien pudo haber sido familiar suyo.<sup>343</sup> Francisco de Peñalosa permanece ausente de la actividad capitular, pero incluido en las listas y las cuentas entre 1514-1516. A su vez arrienda unas casas que se encuentran en la calle Abades y en la calle Borceguinería –que anteriormente fueron de canónigo y mayordomo hispalense Pedro Pinelo– por 4000 maravedís al año cada una, y mantiene dicho alquiler hasta los últimos años de su vida, subiendo su alquiler a 5160 maravedís en 1524.<sup>344</sup> Más tarde, dicho arrendamiento pasaría a manos de Luis de Peñalosa, su sobrino, el que –como a

---

<sup>340</sup> ACS, AC, sing. 7056, f. 24r. Citado en HAZAÑAS Y LA RUA: *Maese Rodrigo...*, p. 311.

<sup>341</sup> *Ibid.*, f. 27r, 37v.

<sup>342</sup> *Ibid.*, f. 1 (5-I-1513).

<sup>343</sup> ACS, AC, sing. 7057, f. 5r. (Fecha 3-III-1515) y 72v.

<sup>344</sup> ACS, *Mesa capitular*, libro 1b, f. 57v, 58r; *Libro blanco*, n° 1489 (sign. nueva 09150), ff. 58v y 59r,

continuación se mostrará— sería nombrado canónigo y, más tarde, mayordomo de la Fábrica.<sup>345</sup>

### **La educación del favorito del rey: el infante Fernando**

Desde aquella estancia en Sevilla durante 1511, la comitiva de Fernando se mantendría viajando por las provincias castellanas mientras la salud del anciano rey disminuía progresivamente.<sup>346</sup> Durante los años previos a su muerte se dedicó a tutelar a su nieto favorito, el infante Fernando, hermano del futuro emperador Carlos V. Algunos investigadores señalan que el Rey Católico tuvo una vida familiar marcada por la muerte o la lejanía de sus seres más queridos, un déficit de afectos que pudieron haberse compensado más tarde con la educación y el afecto hacia su nieto, además de pensar en él como futuro heredero de las coronas castellana y aragonesa durante algunos años, como se verá más adelante.<sup>347</sup>

En fecha 10 de marzo de 1503 nacería este infante en Alcalá de Henares, durante la estancia de Juana en Castilla. No llegaba al año de vida cuando su abuela Isabel —que cuidaba de la educación de los infantes— mandó nombrar a sus músicos: dos tañedores de rabel, uno de arpa y un «tamborino», que ya habían servido anteriormente a sus propios hijos, Juan, Juana y Catalina.<sup>348</sup> En *Casa y Sitios Reales* (AGS) se encuentran las nóminas a los oficiales de su casa, entre los que se encuentran los que servían al infante Fernando. En los asientos de 1505 todavía no aparece Peñalosa como su maestro de música.<sup>349</sup> A su vez, numerosos sirvientes de la Casa de Juana también lo eran del infante Fernando, según se muestra en el inventario de Casa y descargos de los Reyes Católicos de 1517 —como Martín de Verastegui (repostero de camas) o Diego Sarmiento (veedor del infante Fernando)—.<sup>350</sup> Tras la muerte de la Reina Católica en mayo de 1505, Fernando estableció la Casa oficial del infante en Arévalo, al estilo castellano —con los mismos elementos para la capilla, la cámara y los oficios—,<sup>351</sup> lugar donde se crio la misma reina con su madre,

---

<sup>345</sup> ACS, *Mesa capitular, Libro blanco*, nº 1489 (sign. nueva 09150), f. 59r.

<sup>346</sup> RUMEU DE ARMAS: *Itinerario de los Reyes Católicos...*, p. 411.

<sup>347</sup> LAREDO QUESADA: *Los últimos años...*, p. 320.

<sup>348</sup> KNIGHTON: *Música y músicos...*, pp. 53-61, 154.

<sup>349</sup> AGS, CSR, leg. 43, ff. 189-190, 203, 212.

<sup>350</sup> AGS, CSR, leg. 7, f. 312.

<sup>351</sup> Karl F. RUDOLF: «“El Rey Católico mi abuelo”: Fernando I, emperador. Un príncipe europeo», en Ricardo Centellas Salamero (ed.), *Ferdinandus Rex Hispaniarum: príncipe del renacimiento*. Exposición, Zaragoza, Palacio de la Aljafería, Cortes de Aragón, 6 de octubre de 2006 a 7 de enero de 2007. Zaragoza, 2006, pp. 411-412. Citado en KNIGHTON: «“Rey Fernando, mayorazgo...”», pp. 214-215.



Isabel de Portugal, y su hermano, Alfonso de Castilla. Dentro de la capilla contaba con el obispo de Astorga (fray Álvaro Osorio Moscoso), cuatro capellanes, dos mozos de capilla y dos reposteros de capilla, con la carencia de los cantores que se integraban a partir de la mayoría de edad del infante.<sup>352</sup> A su vez, en los inventarios del Registro del Sello aparece Francisco de los Cobos cobrando una merced del título de secretario del infante el 22 de noviembre de 1515, un año antes de que lograra ganarse la confianza del rey Carlos I y fuese nombrado su secretario de Estado.<sup>353</sup>

En 1506 se produjo el narrado contratiempo con la muerte del padre del infante, el rey de Castilla Felipe de Habsburgo, hecho por el cual el rey Fernando vería a su nieto homónimo como futuro gobernador y heredero. A partir del verano de 1508, el monarca lo llevaría consigo a sus viajes por las provincias andaluzas y extremeñas, para luego volver por Valladolid, instalar a su hija Juana definitivamente en Tordesillas en 1509 por causa de la supuesta «locura».<sup>354</sup> El infante también observaría la preocupación de su abuelo por la cruzada contra los infieles del norte de África en su regreso a Sevilla en 1511. Luego volverían a Burgos donde el pequeño Fernando se asentaría cumplida la edad marcada para iniciar la educación formal: *leer, scriuir, tañer y cantar, danzar y nadar, lugar, esgrimir arco y ballesta, llatinar y decir, xedrez y bellota saber bien iugar*, impartidos por el rey de armas de Isabel la Católica, Pedro de Gracia Dei.<sup>355</sup> A su vez disponía de Pero Núñez de Guzmán como mayordomo, clérigos como el sobredicho dominico Álvaro de Osorio y el benedictino fray Juan de Valardo, o humanistas y conocedores de las Artes Liberales como Petrus Martyr o Lucio Marineo Sículo –el que fuera capellán y cronista de la corte castellana–.<sup>356</sup> Como maestro de música, el rey

---

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>353</sup> Véase AGS, RGS, inventario nº 62, [s.f.]. Véase un trabajo sobre Cobos y su faceta de mecenas musical en la Sacra Capilla de El Salvador en Úbeda por Javier MARÍN: «Music Regulations and Sacred Repertories in a Ducal Town Without a Duke: Francisco de los Cobos and the Sacra Capilla of El Salvador in 16th-Century Úbeda», en Tess Knighton y Ascension Mazuela (eds.), *Hearing the City in Early Modern Europe*. Turnhout, Brepols, 2018 (en preparación). Agradezco al autor el envío de este ensayo.

<sup>354</sup> RUMEU DE ARMAS: *Itinerario de los Reyes Católicos...*, p. 367

<sup>355</sup> «Crianza e virtuosa doctrina dedicada á la muy esclarecida señora doña Isabel primera, infante de Castilla», en Antonio PAZ Y MELIÁ: *Opúsculos literarios de los siglos XIV y XVI*. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles Bd. XXIX, 1832, pp. 398. Véase también la educación recibida por el difunto príncipe Juan en GONZÁLEZ ARCE: *La casa y corte del príncipe don Juan...*

<sup>356</sup> Teófanos EGIDIO: *Fernando I: un infante español emperador*. Exposición del 11 de diciembre de 2003 al 5 de marzo de 2004, Palacio de Santa Cruz. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 56.

nombraría a Francisco de Peñalosa, su propio cantor y compositor a quien durante aquellos años ya estaba beneficiando con el cobro de las prebendas hispalenses.<sup>357</sup>

La formación de Fernando se llevó a cabo en el monasterio de San Pedro de Cardena, a escasos kilómetros de Burgos.<sup>358</sup> Parece que el modelo educativo que decidieron para el joven Fernando provenía directamente de las directrices marcadas para el difunto príncipe Juan, del mismo modo que de las tradiciones borgoñonas con el modelo de su hermano Carlos en



Ilustración 1.1.5. Monasterio de San Pedro de Cardena.

Flandes.<sup>359</sup> En el primer caso, Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés disponía en el *Libro de Cámara Real del Príncipe D. Juan* que Diego de Deza –el encargado de la educación del príncipe en aquellos tiempos– debía enseñarle lectura escritura y gramática, y «mediante el buen ingenio de su alteza e la industria de tan sabio e prudente maestro, el Príncipe salió buen latino e muy bien entendido en todo aquello que a su real persona convenía saber»; según Teófanés Egidio la educación del infante Fernando se efectuaría de manera similar.<sup>360</sup> En el segundo, Juan de Anchieta enseñaría en Flandes al joven futuro emperador Carlos de Gante. Tras la muerte de su padre, Felipe de Habsburgo, la instrucción pasaría a manos de su tía Margarita de Habsburgo, con el maestro de música y organista Henry Bredemers.<sup>361</sup>

Aunque, según la carta real llegada al cabildo hispalense el 7 de marzo de 1513 anteriormente expuesta, Peñalosa también tenía el título de «maestro de capilla del Magnífico Sr. D. Fernando [infante]», no existe documentación alguna que mencione alguna capilla polifónica a su disposición, como ya señaló Knighton.<sup>362</sup> No obstante, el

<sup>357</sup> Véase el nombramiento en ANGLÉS: *La música en la Corte...*, p. 7; STEVENSON: *Spanish Music in the Age...*, p. 147; KNIGHTON: *Música y músicos...*, p. 340, donde se cita la fuente de esta nómina: ACA, RP, reg. 920, f. 149.

<sup>358</sup> Ilustración extraída de <https://burgospedia1.wordpress.com/2010/08/10/monasterio-de-san-pedro-de-cardena/> (consultada el 20/03/2017).

<sup>359</sup> KNIGHTON: «‘Rey Fernando, mayorazgo...’, p. 216.

<sup>360</sup> EGIDIO: *Fernando I...*, p. 56.

<sup>361</sup> Mary Tiffany FERER: *Music and Ceremony at the Court of Charles V: The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion*. Studies in Medieval and Renaissance Music. Boydell Press, Boydell & Brewer, 2012, pp. 40-44. Véase también KNIGHTON: «‘Rey Fernando, mayorazgo...’, p. 216.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 216.

ambiente cultural del infante era fecundo cuando en un inventario de 1518 encontrado en *Libros y escribanías de asientos y cosas de marear y mapamundis* se indica que Fernando, con quince años, poseía una pequeña biblioteca de veintidós libros, entre manuscritos y obras impresas;<sup>363</sup> además, algunos testimonios indican su interés por los conocimientos de las artes liberales.<sup>364</sup> Entre esos códices pudo haberse hallado alguno dedicado a la enseñanza musical que le proporcionaba su maestro en la materia, Peñalosa.

El humanista Lucio Marineo Sículo ejercería una influencia notable en el infante Fernando en la enseñanza de las letras durante su estancia en Burgos en torno a 1512.<sup>365</sup> El italiano previamente había asumido el papel de cronista de la vida de Juan II de Aragón y de Fernando el Católico, así como capellán real y maestro de capellanes, más el papel de maestro del infante –puestos en los que tuvo un contacto directo con Peñalosa–, una vez fallecido el rey Felipe de Habsburgo y asumiendo Fernando la regencia castellana.<sup>366</sup> Marineo ya tenía experiencia como mentor de hijos de importantes nobles como Luis Sánchez –hijo del tesorero real, Gabriel Sánchez–, Julio Pantaleón –hijo de Lucas Pullastra, secretario real–, al hijo de Ramiro Núñez de Guzmán o los de Pedro Celdrán –maestro racional de la corte de Fernando, entre muchos otros–. De tal modo, las capillas reales también actuaban como una institución formadora de nobles, como ya ha puntualizado la investigadora Carrasco Manchado.<sup>367</sup> El contacto directo con el infante se muestra en las cartas II,20 y XVII,18 transcritas en el epistolario publicado por Teresa Giménez Calvente, donde en la primera se refiere a las actividades obligatorias y lúdicas del joven Fernando, como asistir a misa o acudir a un espectáculo taurino y algunos bailes populares, respectivamente; mientras que en la segunda menciona un regalo o pequeño presente que el humanista le ofrece al infante.<sup>368</sup> Alicia Gould y Quincy cree que se trata de un libro encuadernado de gramática para aprender latín.<sup>369</sup>

---

<sup>363</sup> AHN, Madrid, nº 18, *Inventario de la cámara del infante Fernando* (Santander, 8 de mayo de 1518), f. XXIIIr. Transcripción en Ramón GONZÁLEZ NAVARRO: *Fernando I (1503-1564). Un Emperador español en el Sacro Imperio*. Madrid, Editorial Alpuerto S.A., 2003, p. 388.

<sup>364</sup> EGIDIO: *Fernando I...*, p. 57.

<sup>365</sup> LYNN: *A college professor of the Renaissance...*, p. 227.

<sup>366</sup> Teresa JIMÉNEZ CALVENTE: *Un siciliano en la España de los Reyes Católicos. Los Epistolarum familiarium libri XVII de Lucio Marineo Sículo*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2001, pp. 40-51.

<sup>367</sup> Ana Isabel CARRASCO MANCHADO: «Propaganda política en los panegíricos de los Reyes Católicos», *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 25 (1995), p. 101.

<sup>368</sup> JIMÉNEZ CALVENTE: *Un siciliano en la España...*, pp. 237, 798.

<sup>369</sup> Alicia GOULD Y QUINCY: «Lucio Marineo Sículo [1444?-1536]. Noticias de un reciente, libro de Caro Lynn, complementadas con algunos documentos inéditos de Simancas», *Simancas. Estudios de Historia Moderna*, vol. 1 (1950), p. 7.

Al igual que Nebrija, Pedro Mártir de Anglería o los hermanos Geraldini, Marineo Sículo era un hombre de letras, destacado en gramática latina y doctrina política al enseñar los *studia humanitatis* a los príncipes y, por todo ello, era el más apto para encargarse de la labor historiográfica con la redacción de crónicas.<sup>370</sup> Por otro lado, las consultas sobre los usos del latín por parte de todo tipo de cortesanos se muestran en su correspondencia, donde le preguntan sobre cuestiones jurídicas o médicas, así como sobre aspectos literarios en composiciones destinadas al uso litúrgico. Uno de estos últimos casos fue la famosa epístola que manda a Peñalosa al que contesta con una glosa del *Ave Maria* que previamente le había solicitado.<sup>371</sup> Giménez Calvente describe así el documento (epístola IX,8), anteriormente transcrito y traducido por Jane M. Hardie<sup>372</sup> y estudiado por Knighton.<sup>373</sup>

Un día en que estaba en la capilla de palacio con Francisco Peñalosa, recibió de éste el encargo de añadir unos versos a la *Salutatio angelica* de la Virgen María. Si bien en aquel momento no correspondió a tal requerimiento, Marineo le hace llegar con esta carta esas adiciones acompañadas por cinco *versiculi* de su propia cosecha, pues, como dice, «no puede ni defraudar al afamado músico ni dejar de escribir una composición en la que se alaba a la Virgen», de la que Marineo fue muy devoto. De esa manera, el italiano deja con estas letras un testimonio de la amistad que le une con Peñalosa, quien, según sus palabras, había dado suficientes muestras de amor por nuestro humanista. En cuanto a sus versos, Marineo, con un sentimiento de modestia, pide a Peñalosa que, en el caso de que estos no sean de su agrado, los considere al menos como una prueba de su mutua amistad. [...] Curiosamente, Marineo incluye estos mismos versos al comienzo de su libro, compuesto por este epistolario, las *orationes*, los tratados y los poemas. Así, antes de iniciar el epistolario propiamente dicho, Marineo incluye tres oraciones o rezos: dos dirigidas *ad Christum Salvatorem* y una a la Virgen María, que se cierra con los versos que compuso para Peñalosa; en dicha oración a la Virgen, a la que dedica muy hermosos apelativos, Marineo le pide que le asista en la hora de su muerte y le ayude a superar a los adversarios que por todos lados le rodean: *ut meos adversarios, qui me undique circumstant, auxilio tuo superem*. En cuanto a la fecha de la carta no es posible precisarla, aunque, como en otras ocasiones, sí se puede fijar 1498 como

<sup>370</sup> Santiago LÓPEZ MOREDA: «Un siglo de historiografía hispano lusa renacentista (1450-1550)», *Revista de Estudios Latinos (RELat)*, vol. 11 (2011), p. 100.

<sup>371</sup> CARRASCO MANCHADO: «Propaganda política...», pp. 101-102. HARDIE: *The Motets of Francisco de Peñalosa...*, p. 18.

<sup>372</sup> Hardie también transcribe la respuesta de Peñalosa en *Ibid.*, pp. 19-23.

<sup>373</sup> Tess KNIGHTON: «Francisco de Peñalosa; New works lost and found»..., pp. 233-238.

*terminus post quem*, fecha en que Peñalosa entró a formar parte de la capilla real, y 1514 como *terminus ante quem*.<sup>374</sup>

Tras esta epístola, la respuesta de Peñalosa a Lucio Marineo fue que había quedado encantado con el arreglo para la *Salutatio*, porque de tal forma le quedaban dos piezas breves en lugar de una. El músico también señala que no cree que pueda pagar su labor, pues su trabajo ha ganado de forma excelsa en calidad con las adiciones suavizadas.<sup>375</sup> Este diálogo entre el compositor y el humanista muestran una relación de viejos amigos y compañeros, y no tanto de profesor-alumno como sí se revela en la carta hacia Juan Ponce –un cantor de la capilla de Fernando desde 1506–.<sup>376</sup> Con ello, parece que Peñalosa era muy competente en la lengua latina y que, como señala Hardie, su relación con el italiano sería entre iguales, dado el prestigio que había adquirido el músico en la corte aragonesa.<sup>377</sup> Como se verá en el capítulo 3 del análisis, en dicha carta aportaría cierta información sobre el proceso composicional que se relacionará debidamente con las misas.

### **Rivalidad entre hermanos y muerte del rey**

Mientras el rey Fernando luchaba por ver cumplidas sus ambiciones en la compleja política de Italia y tramaba la anexión de Navarra –ocupada en 1512 e incorporada a la corona castellana en 1515–, en el reino castellano reaparecieron las viejas tensiones que llevarían más tarde a la rebelión de los «comuneros», al comenzar el reinado de Carlos.<sup>378</sup> Durante aquella época, en plena guerra contra el rey de Francia y a la luz de la posible pérdida del monarca, surgió el primer conflicto de interés por la sucesión de las coronas peninsulares, cuando Fernando redactó su testamento en mayo de 1512, dejando su nieto tocayo como regente de Castilla y gran maestre de las órdenes militares en caso de que el trono quedara vacante.<sup>379</sup> El rey no había logrado la deseada descendencia con Germana con el fin de engendrar un heredero para la corona aragonesa, con lo que las esperanzas fueron depositadas en el infante hispano. Aun así, este hecho no contradecía los derechos

---

<sup>374</sup> JIMÉNEZ CALVENTE: *Un siciliano en la España...*, p. 479. Caro Lynn cree que la datación aproximada es 1511-1512 durante los años en los que coincidirían en Burgos para la educación del infante, pero no justifica su hipótesis. LYNN: *A college professor of the Renaissance...*, p. 241.

<sup>375</sup> JIMÉNEZ CALVENTE: *Un siciliano en la España...*, p. 482.

<sup>376</sup> Este también había compuesto unos versos en alabanza a la virgen. KNIGHTON: *Música y músicos...*, p. 183.

<sup>377</sup> HARDIE: *The Motets of Francisco de Peñalosa...*, p. 24.

<sup>378</sup> RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, CONTRERAS y SIMÓN I TARRÉS: *Historia de España...*, p. 290.

<sup>379</sup> Joseph PÉREZ: *Isabel y Fernando: los Reyes Católicos*. Editorial NEREA, 1997, p. 230.

sucesorios de su otro nieto Carlos de Gante, heredero de las coronas hispanas, pues lo que Fernando ordenaba era que su favorito continuara la regencia hasta que, llegado el momento, su hermano mayor alcanzase la Península para asumir los reinados. Sin embargo, ofrecía la posibilidad de que sus secuaces tomaran partido, reivindicando la sucesión para el joven Fernando. En aquel tiempo este era un pensamiento recurrente en la corte castellana, pues preferían un futuro reino gobernado por el infante hispano antes que por su hermano mayor extranjero, cuyo efecto en la Península podría asemejarse al rechazo que tuvo su padre Felipe de Habsburgo cuando asumió el reinado de Castilla en 1506.<sup>380</sup>

Por otro lado, ya en 1507 el emperador Maximiliano había pactado dos matrimonios estratégicos que afectarían a las decisiones políticas posteriores: Ana de Hungría con alguno de sus nietos, Carlos o Fernando, siendo este último el elegido; más la boda de su hermana María de Habsburgo con el futuro rey Luis II de Hungría, recién nacido en aquel momento.<sup>381</sup> Ante la inquietud por las decisiones tomadas por Fernando el Católico, tanto Margarita de Austria como su padre Maximiliano tomarían cartas en el asunto enviando a Adriano de Utrech –preceptor de Carlos de Gante y futuro papa Adriano VI– para defender los derechos del príncipe heredero ante el rey y luego ante el Consejo Real, cuando se abriera la sucesión. Los consejos del emisario le hicieron cambiar de parecer, modificando el testamento unos días antes de morir: el cardenal Cisneros sería el regente hasta la llegada de Carlos, el futuro rey de los reinos hispanos.<sup>382</sup>

Tras la muerte del Rey Católico en Madrigalejo el 23 de enero de 1516, todas estas decisiones marcarían el futuro de la Casa del infante Fernando y, con él, también el destino de Peñalosa. Su capilla se dismantelaría del mismo modo que ocurrió con la aragonesa. Cuando Isabel murió en 1504, los más de treinta cantores de Castilla, más su organista Lope de Baena, pasarían a formar parte de la capilla de Aragón: de ahí el incremento a casi 40 músicos en el año de la muerte del monarca.<sup>383</sup> Con la llegada del recién nombrado rey, Carlos I, se produciría el destierro de su hermano Fernando a Flandes –ante la posible amenaza de sucesión por los aliados castellanos–,<sup>384</sup> esto tuvo

---

<sup>380</sup> EGIDIO: *Fernando I...*, p. 59.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>382</sup> PÉREZ: *Isabel y Fernando...*, p. 230.

<sup>383</sup> Véase KNIGHTON: «“Rey Fernando, mayorazgo...”, p. 208.

<sup>384</sup> Lorenzo GALÍNDEZ DE CARVAJAL: *Memorial*, «De que manera se dismanteló de forma violenta en Aranda del Duero la corte del Infante por orden de Carlos de Gante», citado en RUDOLF: «El inventario de la cámara del Rey Católico», en *Ferdinandus Rex Hispanicum...*, p. 186; y el sobredicho inventario en

un efecto inmediato con la desmantelamiento de la capilla aragonesa ante la llegada de la corporación de músicos borgoñones –heredada de su padre, Felipe de Habsburgo– como nueva Capilla Real,<sup>385</sup> lo que supondría el fin del mecenazgo de músicos de origen español en la corte real durante este periodo.<sup>386</sup> El resto de cantores de Fernando no tuvo más remedio que dispersarse en diferentes instituciones eclesiásticas. De tal modo, Peñalosa se asentaría por poco tiempo en Sevilla, donde conservaba su beneficio *in absentia*.

En 1517 ya se muestra en las nóminas que pasaría a cobrar como el resto de beneficiados por ofrecer un servicio completo como canónigo de la catedral: 97 415 maravedís, más lo correspondiente en especies (en torno a 30 cahíces, 9 fanegas y 11 almudes de trigo y 16 cahíces, 7 fanegas y 5 almudes de cebada).<sup>387</sup> Además, la diferencia entre los años anteriores y este, a partir del cual estaría presente, es notable ya que su actividad se incrementaría en la catedral, con su reflejo en las actas capitulares sevillanas.

Haciendo acopio de todos estos datos, en esta tabla se muestran la actividad de Peñalosa en los diferentes ámbitos en los que trabajó a lo largo de su vida:

AÑOS	CORTE ARAGONESA	CATEDRAL DE SEVILLA	AMBAS (corte aragonesa asentada en Sevilla)
1506	X	(mes de diciembre)	
1507 - IX/1508	X		
X/1508 - XII/1508			X
I/1509 - 1510		X	
1/I/1511 - 21/VI/1511			X
Verano u otoño/1511 - 23/I/1516 († Fernando el Católico)	X (maestro del infante. Percibe los frutos del cabildo hispalense a partir de 1513)		
23-I-1516 - verano u otoño/1517		X	
otoño/1517 - 1/I/1521 († papa León X)	ROMA		
Primavera/1521 - 3/III/1522		X	

EGIDIO: «Inventario de la Cámara del Infante Fernando», en *Fernando I...*, p. 137. Véase KNIGHTON: «“Rey Fernando, mayorazgo...”, p. 217.

<sup>385</sup> FERER: *Music and Ceremony...*, pp. 26-65. KNIGHTON: «“Rey Fernando, mayorazgo...”, p. 208.

<sup>386</sup> Tess KNIGHTON: *Música y músicos...*, p. 11; ID: «“Rey Fernando, mayorazgo...”, pp. 214 y 217.

<sup>387</sup> ACS, *Mesa capitular*, libro 2a/7640, f. 91v.

4/III/1522 - 19/I/1524	AUSENTE POR LA PESTE		
20/I/1524 - 1/IV/1528 († Francisco de Peñalosa)		X	

Tabla 1.1.1. Estancia de Peñalosa en las diferentes instituciones a lo largo de su vida.

Por tanto, se ha mostrado que –durante el tiempo de vida de Fernando el Católico– el compositor ofrecería su servicio en la corte casi de manera continuada, a excepción de 1509-1510 cuando pudo haber realizado una estancia en la catedral hispalense. Si se observan las tablas del apéndice A2, hasta 1513 –año en el que el rey reclamaría al cabildo el estipendio de su beneficio por el interés personal de que permaneciese en la corte– no percibía los tributos de su canonjía en la catedral. Después de la fecha comenzaría a cobrar los frutos fijos y en menor grado los variables como la pitancería, mientras desempeñaba el cargo de maestro de música del infante Fernando, del que pocos datos sobre su educación se han podido extraer.

Desde la opinión de Anglés primeramente y Knighton más tarde, la mayoría de los investigadores posteriores han tratado de dotar de mayor importancia a los demás focos eclesiásticos, como fue la catedral de Sevilla, a principios del siglo XVI. Ciertamente, dicha institución se trató de un lugar principal en la historia de la polifonía hispana de este periodo, pues congregaba a algunos de los mejores compositores de su tiempo y al mismo tiempo la copia de manuscritos musicales fue abundante; sin embargo, en ocasiones se ignora el papel de las capillas peripatéticas castellana y aragonesa, quizá por el motivo de descentralizar el objeto de estudio hacia otros puntos geográficos que no tuviesen que ver la corona.<sup>388</sup> Aunque un cantor del rey cobrara una cifra inferior en la corte con respecto a canonjías en otras instituciones eclesiásticas como la catedral hispalense, ya se ha visto que –si este gozaba de buena reputación– alcanzaba beneficios tan altos que mejoraban su situación económica considerablemente. Francisco de Peñalosa parecía estar entre esos casos, llegando a ser indispensable para Fernando el Católico en la capilla aragonesa.

El interés del monarca en su músico podría haber sido una de las causas por las que, en 1517, Peñalosa pudo haber accedido a uno de los puestos privilegiados como cantor

<sup>388</sup> Jane M. HARDIE: *The motets of Francisco de Peñalosa...*; Emilio ROS-FÁBREGAS: «The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and edition in the context if the Iberian and continental manuscript traditions». Tesis doctoral, City University of New York, 1992; Véase RUIZ JIMÉNEZ: «*Infunde amorem cordibus...*»; ID: «“The Sounds of the Hollow Mountain”...»; *La librería de canto de órgano...*;



en la capilla pontificia. A través de la confianza de Fernando depositada en su ex-confesor, Diego de Deza, este pudo haberle facilitado los trámites del traslado al músico hispano en los años previos a la muerte del monarca. Desde 1513 eran comunes los traslados de dignidades y canónigos hispalenses a Roma durante el pontificado de León X, según la información en las actas capitulares y otros documentos catedralicios;<sup>389</sup> así que probablemente la petición fuese retroactiva: al papa le interesaban más sirvientes, tanto como a estos la opción de ganar mayores prebendas y prestigio trabajando en la corte papal.

De tal modo, desde sus primeros datos parece que la fama y la reputación cortesana de Francisco de Peñalosa ascendiera paulatinamente durante todo el reinado de Fernando el Católico, a quien acompañó con su séquito itinerante ofreciendo distintos servicios como cantor, capellán y, más tarde, alcanzó el máximo prestigio como maestro de música de su querido nieto, de la misma manera que ocurrió con Anchieta como maestro del príncipe Juan. El monarca aragonés le compensaba constantemente en vida por los beneficios que le otorgaba en la catedral de Sevilla sin ofrecer casi servicio en ella, contradiciendo la voluntad de las dignidades y canónigos allí presentes.

### **Periodo de transición**

Tras la muerte del monarca, el cabildo tendría el honor de celebrar «aniversarios por el rey don Fernando en gloriosa memoria que le faga como lo hicieron a la reyna doña Isabel su mujer».<sup>390</sup> Si se observan las actas capitulares, Peñalosa aparece repentinamente por diversos asuntos: enterrando al arcediano de Écija, Jerónimo Ortiz, o cobrando las horas durante el mes de mayo de 1516.<sup>391</sup> En ese mismo mes, tuvo que intervenir un representante por omisión del arzobispo Diego de Deza, por ciertas «palabras feas e injuriosas» que Hernando Diego Lucero y Francisco de Peñalosa habían proferido, ordenando a Pedro Pinelo (mayordomo de la Fábrica), Luis de Soria, Álvaro Álvarez, Fernando de Alfaro e maestro Sañas una pesquisa sobre lo ocurrido.<sup>392</sup> La trifulca entre estos dos oficiales del cabildo probablemente fuese más grave de lo que parece, pues llegó a producirse un proceso judicial cuya sentencia final retenía algunas pensiones del

---

<sup>389</sup> Se pueden ver diversos casos como el de Francisco Suárez, Álvaro Molina ACS, *AC*, libro 8, f. 11v; ACS, *Mesa capitular*, vol 2a, ff. 18v, 19r.

<sup>390</sup> ACS, *AC*, sing. 7057, f. 86r; sing. 7058, f. 40v.

<sup>391</sup> *Ibid.*, ff. 102v, 109r.

<sup>392</sup> *Ibid.*, ff. 116v, 117r, 120r-125r.

canónigo. Este apeló el 15 de junio de 1516 por dicha sentencia al obispo de Sevilla por omisión, Juan Taxa.<sup>393</sup> Aunque no se sabe cómo acabó el conflicto, parece que, en aquel momento, el que pudo haber sido su defensor en tiempo pasado, Diego de Deza, no se encontraba en la catedral y no pudo apoyar al músico durante dicho proceso judicial.

Entrado el año 1517, el cabildo ordenaba a los archiveros que buscaran el título y las dotes de Peñalosa –entre estas, puede que el escribano de las actas se refiriese a las residencias que tenía en Santa María y Beata María de Lebrija en Sanlúcar de Barrameda más otra de San Bartolomé en Villalba de Alcor, que más tarde jugarían un papel importante en la obtención del arcedianato de Carmona durante su estancia en Roma–.<sup>394</sup> Una de las pocas funciones del compositor en la catedral que se muestra antes de que partiese a dicha ciudad fue su colaboración en los asuntos educativos durante 1517, donde tanto él como el maestrescuela se dirigen al maestro de los cantores para que les enseñase el currículo oficial establecido para los mozos de coro que, habiendo perdido sus voces, estaban siendo educados a expensas de la catedral. También se le requiere para informar sobre la enseñanza que impartía el maestro de estudio de la gramática a los mozos cantorricos:

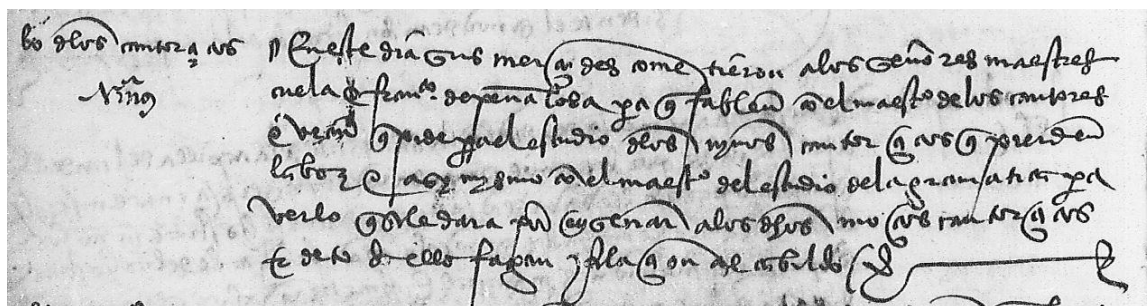


Ilustración 1.1.6. Acta capitular donde aparece Peñalosa encargándose de la educación de los cantores.<sup>395</sup>

Quién sabe si en aquel año de 1517 estaría entre ellos el joven Cristóbal de Morales, al que anteriormente se le pudo haber localizado en la catedral hispalense al que se le localiza desde 1513 por la compra de un sobrepelliz,<sup>396</sup> y a partir 1522 por su presencia como organista activo en la capilla de Santa María de la Antigua hasta su partida a la

<sup>393</sup> *Ibid.*, f. 125r.

<sup>394</sup> ACS, AC, sing. 7058, ff. 13v (4-II-1517) y 14v (9-III-1517).

<sup>395</sup> «En este día sus mercedes cometieron a los señores maestrescuela e Francisco de Peñalosa para que fables con el maestro de los cantores e vean que pide para el estudio de los niños cantores con los que aprenden la labor e asimismo con el maestro de estudio de la gramática para ver lo que se le daba por enseñar a los moços cantorricos e desto e dello fagan relación al cabildo». *Ibid.*, f. 13v. (6-III-1517).

<sup>396</sup> ACS, AC, sing. 7056, fol. 29r. Véase RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*, p. 155.

catedral de Ávila en 1526.<sup>397</sup> Por tanto, todas las pruebas parecen indicar que Peñalosa podría haber tenido contacto directo con el joven compositor durante el año anterior a su traslado a Roma y a su regreso en 1521 –omitiendo el periodo en el que se ausentaría por la peste, como se mostrará a continuación–. Aunque Escobar y Castilleja podrían haber sido sus maestros directos en la educación musical, posiblemente Peñalosa le enseñara algunas destrezas compositivas o interpretativas durante aquellos años.

Una última fuente recientemente descubierta muestra el contacto del músico con el obispo de Bari, Esteban Gabriel Merino. El prelado ya había sido beneficiado de Ascanio María Sforza, del que fue secretario, y del papa Médici, que le favorecería como obispo de Bari (1513), obispo de León (1516, conservando también la diócesis de Bari); más tarde conseguiría del papa Clemente VII el obispado de Jaén (1523-1535), el de Gaeta (1535) y la proclamación cardenalicia en 1533.<sup>398</sup> Además, Gabriel Merino estuvo en contacto con los grandes exponentes culturales de su época: fue defensor de Erasmo de Róterdam y se relacionó con figuras como Bramante, Leonardo da Vinci y Nicolás Maquiavelo. Martínez Rojas señala que tanto León X como el obispo Merino compartían su afición por la música y la caza; también el papa gozaba de su cultura y su personalidad humanística para relacionarlo con otras personalidades durante algunas misiones diplomáticas.<sup>399</sup> En la correspondencia conservada en la Biblioteca Angelica (Roma) se muestra la red de relaciones que, ya en torno al año 1517, poseía Merino: a la familia real de Nápoles, a los Sforza de Milán, a Carlos V, a la alta nobleza española, a la casa de Ferrara y a la corona aragonesa o a destacados miembros de la Curia.<sup>400</sup> Entre las epístolas se conserva una misiva de Francisco de Peñalosa dirigida al obispo, que por aquel entonces continuaba en Roma. El contenido, datado del 16 de marzo de 1517, hace referencia a una petición de ayuda para la dispensa de un caballero que ha apuñalado a una pariente suya y señala:

Ya por otras he dicho el gozo de la deliberación de León y así abra de ser porque tal nombre no Avia de ser si no semejanza del ombre cuyos pies bes. Y sepa Su Santidad que aunque los míos no están buenos yo me pornia alas quando con viniese a su santo servicio. Con todo

---

<sup>397</sup> STEVENSON y PLANCHART: «Cristóbal de Morales», *NG*. Edición online (consultada el 6/02/2017). ACS, AC, sing. 7059, f. 45r. «Sustituye a Gonzalo Pérez, Morales como organista de la Antigua [Capilla] mientras él está ocupado con el marqués». Véase también Rafael MITJANA: «Nuevas noticias referentes a la vida y las obras de Cristóbal de Morales», *Música sacro-hispana*, vol. 12 (1919), pp. 15-17.

<sup>398</sup> Francisco Juan MARTÍNEZ ROJAS: «Anotaciones al episcopologio giennense de los siglos XV y XVI», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 177, (2001), pp. 285-424.

<sup>399</sup> *Ibid.*, pp. 60-64.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 64.

acordandome que de burla o de veras la muerte solicita lo que V.S. espera espero que no me espere V.S" [...] F.Penalosa.<sup>401</sup>

De la epístola se pueden desvelar dos posibles hipótesis: de un lado, que los parientes de Peñalosa –a excepción de Juan de Peñalosa, que se encontraba como canónigo en la catedral de Segovia– se encontraban en Sevilla en su gran mayoría; de otro y más importante, según la expresión «yo me pornia alas quando con viniese a su santo servicio», parece toda una declaración de intenciones de pasar a servir a Merino en la corte papal. Por tanto, dada la red de influencias del obispo español en Roma y su gran afición a la música, todo parece indicar que este pudo haber sido el promotor del traslado de Peñalosa a la Curia.

De repente, en el intervalo entre marzo y octubre de 1517, el músico desaparece de las actas capitulares en aquellos años donde se había mostrado tan activo. Probablemente la consecuencia directa de la anterior misiva fuese la tramitación de su periplo a Roma. Según Stevenson parece que Peñalosa viajaría en algún momento entre el 6 de marzo y el otoño de 1517, donde se muestran sus primeras noticias como cantor de León X en la Curia. En aquel periodo ya habían llegado algunos breves papales con algunos indultos plenarios del pontífice, reclamando los frutos por los beneficios que sus sirvientes tenían en la catedral,<sup>402</sup> tal como haría con Peñalosa más tarde. Puede que en aquel momento exigiera o reclamara a los mejores cantores de las diferentes instituciones eclesiásticas europeas con el fin de reunir cuantitativa y cualitativamente a los mejores miembros para su capilla papal y pidiera consejo a Merino para agregar a los mejores músicos hispanos. A su vez, tras la nombrada desavenencia con los oficiales del cabildo, seguro que sería plato de buen gusto para Peñalosa viajar a la aclamada Capilla Sixtina donde se congregaban los mejores compositores europeos.

## 1.2. PEÑALOSA EN ROMA: EL CÍRCULO MUSICAL DE LA CAPILLA SIXTINA

La historiografía sobre la actividad artística de los músicos españoles en la Curia pontificia a principios del *Cinquecento* es tan escueta como lo son el resto de estudios en historia social, política y económica de los españoles en el mismo ámbito. La mayoría de

---

<sup>401</sup> Roma, Biblioteca Angelica, Fondo Antico, Ms. 1888, ff. 7r y v. Agradezco a Sergio Ramiro la indicación de esta fuente.

<sup>402</sup> Véase ACS, AC, sing. 7057, f. 130v (4-VI-1516); a Álvaro de Molina el 6-IV-1516 en ACS, AC, sing. - 7058, ff. 18v-19r.

estas investigaciones de corte positivista desvelan las primeras relaciones entre los hispanos y la vida en las cortes pontificias de Alejandro VI,<sup>403</sup> Julio II<sup>404</sup> y León X.<sup>405</sup> El Barón de Terrateig publicó en 1963 dos volúmenes sobre la correspondencia entre los Reyes Católicos y el embajador Jerónimo Vich en la que predominan los temas diplomáticos y bélicos en las empresas en Italia y en la que pocos datos hacen referencia al movimiento económico de los artistas.<sup>406</sup> En cuanto a la historiografía musical, los primeros apuntes sobre la actividad musical a través de la documentación pontificia vinieron de la mano de Franz Haberl y André Pirro.<sup>407</sup> Más tarde, pocos estudios más aparte de los de los investigadores a Hermann-Walther Frey, Manfred Schuler, José María Llorens Cisteró y Richard Sherr han sabido profundizar de manera realmente eficaz en la función y la vida artística de los músicos españoles en la capilla pontificia en torno a dichos papados.<sup>408</sup> Este último ha ofrecido un panorama completo desde la vida musical

<sup>403</sup> Véanse, entre otros estudios, el de Peter de ROO: *Material for a History of Pope Alexander VI, his Relatives and his Time*. Nueva York, Universal Knowledge Foundation, 1924, vol. 3; G. SORANZO: *Studi in torno a papa Alessandro VI (Borgia)*. Milán, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1950; G.B. PICOTTI: «Nuovi studi e documenti intorno a papa Alessandro VI», *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, vol. 5 (1951), pp. 169-262; Álvaro FERNÁNDEZ DE CORDOVA MIRALLES: «El pontificado de Alejandro VI (1492-1503). Aproximación a su perfil eclesial y a sus fondos documentales», *Revista Borja. Revista de l'Ileeb*, 2: *Actes del II Simposi Internacional sobre els Borja*, pp. 201-309. Versión web: <file:///C:/Users/Aredhell/Downloads/183574-236409-1-PB.pdf> (consultado el 23/10/2016); Guillaume APOLLINAIRE: *La Roma dei Borgia*. Roma, Fratelli Melita, 1982 [Paris 1914]; Jacques HEERS: *La vita quotidiana nella Roma pontificia ai tempi dei Borgia e dei Medici (1420-1520)*. Milán, Fabbri, 1986. Ximo COMPANY I CLIMENT: *Biblioteca Borja: Alexandre VI i Roma; les empreses artístiques de Roderic de Borja a Itàlia*. Valencia: Eliseu Climent Editor, 2002.

<sup>404</sup> Flavia CANTATORE: *Metafore di un pontificato, Giulio II (1503-1513): Roma, 2-4 dicembre 2008*. Roma, Roma nel Rinascimento, 2010; Christine SHAW: *Julius II: The Warrior Pope*. Crux Publishing Ltd, 2015.

<sup>405</sup> Angelus FABRONIUS: *Leonis X Pontificis Maximi Vita auctore Angelo Fabronio Academiae Pisanae Curatore*. Pisa, 1797. Joseph HERGENRÖTHER: *Leonis X pontificis maximi regesta*. Freiburg, 1884-1891; William I ROSCOE: *The life and pontificate of Leo X*. Creery, 1805. George K. BOYCE: «Documents of Pope Leo X in the Morgan Library», *The Catholic Historical Review*, vol. 35, nº 2 (julio, 1949), pp. 163-175; Herbert VAUGHAN: *The Medici Popes: Leo X and Clement VII*. Read Books Ltd, 2013; Stanley WALLERSTEIN: *Confessions of an Infallible Man: The Secret Memoir of Pope Leo X*. Lulu Press, Inc, 2013, p. 287.

<sup>406</sup> Luis Jesús DE MANGLANO Y CUCALÓ DE MONTULL: *Política en Italia del rey Católico, 1507-1516: Correspondencia inédita con el embajador Vich*. 2 vols, Biblioteca «Reyes Católicos», 20/1-2. Madrid, CSIC, 1963.

<sup>407</sup> Franz Xavier HABERL: *Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchives im Vatican zu Rom*. Bausteine für Musikgeschichte II. Leipzig, 1988; ID: *Die römische "Schola cantorum" und die Päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1888. André PIRRO: «Leo X and Music», *The Musical Quarterly*, vol. 21 (1935), pp. 1-16.

<sup>408</sup> Herman-Walther FREY: «Regesten zur Päpstlichen...», vol. 9, nº 1 (1956), pp. 46-57, 139-156, 411-419; ID: «Regesten zur päpstlichen Kapelle...», vol. 8 (1955), pp. 58-73, 178-199, 412-437; Manfred SCHULER: «Spanische Musikeinflüsse in Rom um 1500», *Anuario musical*, vol. xxxv (1970); José María LLORENS CISTERÓ: *Capellae Sixtinae Codices musicis notis instructi sive manu scripti sive praelo excussi*. Vaticano, Studi e Testi 202, 1960; ID: «Juan Escribano Cantor pontificio y compositor», *Anuario Musical*, vol. xli (1957), pp. 99-122; ID: *Le Opere Musicali della Cappella Giulia I: Manoscritti e Edizioni fino al '700*. Vaticano, Studi e Testi 265, 1971; ID: «Cinco cantores españoles en la capilla pontificia», *Anuario Musical*, vol. xxxvi (1981), pp. 69-90; ID: «Hacia el nombre de la "Capilla Sixtina"», *Anuario Musical*, vol xxxviii (1983), pp. 247-253; Richard SHERR: «The Papal Chapel c. 1492-1513 and its Polyphonic Sources». Tesis

a lo largo de casi todos los pontificados del *Cinquecento* en su último libro de la Fondazione Palestrina.<sup>409</sup> Otros estudios anteriores también reflejaron aspectos significativos en torno al patronazgo artístico de León X en la corte papal<sup>410</sup> y en otros ámbitos.<sup>411</sup>

Desde este punto de partida, este apartado se iniciará con una breve exposición de la vida política, económica y cultural en la Roma de principios del *Cinquecento* con el fin de explicar los procesos que se dieron en el ámbito musical de la Curia. En segundo lugar, y considerando todos los estudios que han abordado la función de los músicos españoles en estos pontificados y teniendo en cuenta la poca información sobre la vida de Francisco de Peñalosa extraída en las fuentes romanas y vaticanas, se ofrecerá un bosquejo del papel que desempeñó este músico en la capilla de León X (donde estaría en torno a 1517 y 1521, fecha del fallecimiento del pontífice). En tercer y último lugar, se tratará de presentar una panorámica sobre el contexto interpretativo de las ceremonias litúrgicas en la Capilla Sixtina, especificando qué papel desempeñaban los músicos españoles y qué prácticas interpretativas introdujeron en el coro papal desde el pontificado de Alejandro VI hasta León X.

### **Relaciones entre los reinos hispanos y Roma a comienzos del *Cinquecento***

El clima político-económico de la Roma de principios del siglo XVI estaba representado por lo que Thomas James Dandeleet llama Renacimiento despótico. Las decisiones estratégicas de los papas Alejandro VI y Julio II hacia fines imperiales

---

doctoral, University of Princeton, 1975; ID: «The Singers of the Papal Chapel and Liturgical Ceremonies in the Early 16<sup>th</sup> Century: Some Documentary Evidence», en Paul A. Ramsey (ed.), *Rome in the Renaissance: The City and the Myth*. Binghamton, 1982, pp. 249-264; ID: «Performance Practice in the Papal Chapel in the 16th Century», *Early Music*, vol. 15 (1987), pp. 453-462; ID: «The “Spanish Nation” in the Papal Chapel 1492–1521», *Early Music*, vol. 20 (1992), pp. 601–609; ID: *Music and Musicians in Renaissance Rome and Other Courts*. Aldershot, 1999; ID: «The Roman Connection: The Spanish Nation in the Papal Chapel, 1492-1521», en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*, Leiden, Brill, 2016, pp. 364-403.

<sup>409</sup> Richard SHERR: *The Papal Choir during the Pontificates of Julius II to Sixtus V (1503-1590): an institutional History and biographical Dictionary*. Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2016.

<sup>410</sup> Jeffrey DEAN: «The Evolution of a Canon at the Papal Chapel: The Importance of Old Music in the Fifteenth and Sixteenth Centuries», en Richard Sherr (ed.): *Music, Musicians and Musical Culture in Renaissance Rome*. Oxford u.a., 1998, pp. 138-166; Götz-Rüdiger TEWES: *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich: Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance*. Mohr Siebeck, 2002; Anthony M. CUMMINGS: *The Lion's Ear: Pope Leo X, the Renaissance Papacy, and Music*. University of Michigan Press, 2012.

<sup>411</sup> John SHEARMAN: «The Florentine Entrata of Leo X, 1515», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 38 (1975), pp. 136-154; Bonnie J. BLACKBURN: «Music and Festivities at the Court of Leo X: A Venetian View», *Early Music History*, vol. 11 (1992), pp. 1-37.

derivaron en abundantes fracasos militares, llegando a la ruina total por la extravagancia de León X y la atractiva Reforma de Lutero.<sup>412</sup> Según el historiador, el auge de la producción artística y cultural no se entiende sin la ambición imperialista de los reinos europeos y la Curia, que luego se extendería a lo largo de los siglos XVII y XVIII.<sup>413</sup> En cuanto a la vida cultural, la Roma renacentista se basaría en dos ideas fundamentales que influirían en la producción y en la actividad artística. En primer lugar, la unidad y legitimidad de un papado único en la Ciudad Eterna –como consecuencia del Gran Cisma de Occidente y el Concilio de Constanza–. Según Ingrid D. Rowland, Julio II trató de generar una iglesia universal que excediera las aspiraciones del antiguo Imperio romano; este fue un objetivo que quebrantaría su sucesor, León X, comenzando a devenir en una institución cada vez más frágil.<sup>414</sup> En segundo lugar, el pensamiento humanista, que se introdujo con los intelectuales que adquirieron puestos de prelados en la jerarquía pontificia.<sup>415</sup> Este ambiente intelectual facilitaría el redescubrimiento de la antigüedad en la que se inspirarían las nuevas creaciones y nuevas formas artísticas financiadas por pontífices, reyes y nobles como elemento fundamental de propaganda.

Por otro lado, a principios del *Cinquecento*, la Ciudad Eterna era un destino atrayente para muchos visitantes no solo por la cantidad de reliquias que ofrecía a peregrinos y viajeros, sino por el número de indulgencias que se concedían tras su viaje.<sup>416</sup> La familia Borja procedía de Valencia y, con la adquisición del poder pontificio, se había convertido en una familia con grandes dominios en Italia. La comunidad hispana era abundante e influyente en Roma gracias al favor del papa. Sin embargo, la animadversión y el temor que despertaba el apellido Borja en Roma –y concretamente Cesare Borja como hijo y principal jefe militar del papa, autor de cruentos episodios de asesinatos y exilios de habitantes y nobles de la capital italiana– se extendía al resto de la comunidad hispana que residía en ella.<sup>417</sup> No obstante, en los años sucesivos la población hispana crecería gradualmente por los intereses comerciales. Los empresarios catalanes en aquel momento

---

<sup>412</sup> Thomas James DANDELET: *The Renaissance of Empire in Early Modern Europe*. Cambridge University Press, 14 abril de 2014, pp. 5-6.

<sup>413</sup> *Ibid.*, pp. 8-9.

<sup>414</sup> Ingrid D. ROWLAND: *The Culture of the High Renaissance*. Cambridge University Press, 1998, p. 2.

<sup>415</sup> Charles L. STINGER: *The Renaissance in Rome*. Indiana University Press, 1998, pp. 5-6.

<sup>416</sup> María Amparo LÓPEZ ARANDIA: «Apuntes sobre los españoles en la Roma del Renacimiento», *Modern History, Renaissance Studies, Church History, and Emigration Research*, Foro de Papel, nº 4 (2002-2003), p. 25; Manuel VAQUERO PIÑEIRO: *Viaggiatori spagnoli a Roma nel Rinascimento*. Bolonia, Pàtron Editore, 2001.

<sup>417</sup> En referencia a Cesare Borja, Leopold von Ranke dijo «Roma temblaba ante su nombre». Citado en Thomas James DANDELET: *La Roma española (1500-1700)*. Barcelona, Grupo Planeta, 2002, p.45-46.

controlaban el comercio con el estado pontificio.<sup>418</sup> Entre ellos se encontraba un gran número de enemigos de los reinos y exiliados políticos.<sup>419</sup>

En cuanto al cuerpo de clérigos, el número de hispanos que ofrecía servicio en la Curia aumentó progresivamente desde el pontificado de Alejandro VI al de Julio II.<sup>420</sup> El papado por aquel entonces fortalecía su capacidad política, económica y legítima ya que el Sumo Pontífice contaba con numerosas retribuciones de los reinos europeos.<sup>421</sup> Además, debido a la presencia de dos pontificados españoles en la Curia romana durante el siglo XV –Calixto III y Alejandro VI, ambos de la familia Borja–, también se multiplicaron las relaciones mercantiles y financieras entre la península italiana y las coronas hispanas. Es por ello que la corte papal necesitó de un séquito cada vez mayor para la gran cantidad de burocracia y transacciones financieras que realizaba con Europa y un mayor número de artistas para representar su poder político y económico.<sup>422</sup>

Sin embargo, aunque Alejandro VI beneficiara algunas políticas de Fernando e Isabel –dándoles el título de Reyes Católicos, concediendo a los monarcas el *patronato real* de toda la Iglesia del recién conquistado reino de Granada y la titularidad de la mayor parte del Nuevo Mundo– fue en contra de ellos en las empresas bélicas italianas.<sup>423</sup> El papa apoyaría en numerosas ocasiones al rey francés, Luis XII, dejándose llevar por sus intereses propios y los de su hijo, Cesare.

Fallecido Alejandro VI, el monarca hispano trató de unir lazos políticos con el venidero, Julio II (pontificado, 1503-1513). Si bien las relaciones entre este pontífice y Fernando el Católico al principio no fueron muy fecundas, más tarde se estrecharían por motivos políticos desde la creación de las Santas Ligas de 1504 –con la anexión y conquista de Nápoles por parte del imperio español–, 1508 y 1511. Según defiende Dandele, los intereses de Fernando le hicieron comprender que si pretendían librar luchas

---

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>419</sup> Véanse los estudios de Arnold ESCH: «Roma come centro di importazione nella seconda metà del Quattrocento ed il peso económico del papato» en Sergio Gensini (ed.), *Roma capitale (1447-1527)*. Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato di Roma, Saggi 29, 1994, pp. 107-143; Christine SHAW: «Rome as a centre for italian political exiles in the later Quattrocento», *Roma capitale...*, pp. 273-288; LÓPEZ ARANDIA: «Apuntes sobre los españoles...», pp. 26-27.

<sup>420</sup> DANDELET: *La Roma española...*, pp. 45-48.

<sup>421</sup> David ALONSO GARCÍA: «De crédito y mercaderes: los circuitos financieros entre Castilla e Italia en los orígenes de la Monarquía Hispánica», Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 1-2. Web: [http://www.usc.es/estaticos/congresos/histec05/b24\\_alonso\\_garcia.pdf](http://www.usc.es/estaticos/congresos/histec05/b24_alonso_garcia.pdf) (consultada el 23/10/2016).

<sup>422</sup> Nino PIRROTA: «Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 19, nº 2 (verano, 1966), p. 133.

<sup>423</sup> DANDELET: *La Roma española...*, pp. 47-48.



a nivel internacional y extender su territorio por Europa lo debían hacer en plena alianza con el Sumo Pontífice.<sup>424</sup> Las herramientas para establecer esa conexión diplomática no solo eran las basadas en el patronazgo local de Roma –como las donaciones a la iglesia de San Pietro in Montorio– o las empresas destinadas a los embajadores permanentes, sino que se extendían al plano eclesiástico, permitiendo que muchos de sus clérigos accedieran a puestos en la Curia, así como en San Giacomo degli Spagnoli en la Piazza Navona como base de contacto e influencia en la corte romana. Del monarca se conserva un retrato financiado por León X y completado por Giulio Romano en una de las *stanze* del Palacio Vaticano. En este cuadro el monarca aparece asociado a una imagen de héroe Romano ante las cruzadas contra el turco: una prueba más de la estrecha alianza entre el papado y Fernando.<sup>425</sup>

Las relaciones establecidas entre el Rey Católico y el siguiente papa León X, proveniente de la familia Médici de Florencia, fueron estables. Fernando –el viejo rey que ya albergaba victorias como la conquista del Nuevo Mundo y la anexión de los territorios italianos– le aconsejaba al joven papa, tras su elección en calidad de líder político y hegemónico en Europa. El rey de las Españas y posteriormente emperador del Sacro Imperio Romano Germano (1530), Carlos V, continuaría las ligas hispano-papales para los asuntos italianos. En 1516 se formalizaría una nueva alianza entre Enrique VIII de Inglaterra, León X y Fernando el Católico.<sup>426</sup> Este trato favorable se mantendría hasta la muerte del pontífice en 1521, cuando le sucedería el que fuera antiguo tutor del emperador, Adriano VI. Su pontificado solo duraría desde 1521 hasta 1523, y trató de ser imparcial en los asuntos políticos con el soberano francés y el emperador. Sin embargo, tras la presión imperial, en 1523 se alió a la Santa Liga con Carlos, Inglaterra y algunos territorios italianos en contra de Francisco I de Francia.<sup>427</sup> Siendo misteriosa la muerte del papa tras este contrato, le sucedió el pontífice que Carlos tendría más tiempo por enemigo: Clemente VII (1523-1534).

En cuanto a la vida musical de la capilla pontificia, el número de músicos fue variando en esta época. Desde que el papa Sixto IV (r. 1471-1484) fundara la Capilla y

---

<sup>424</sup> *Ibid.*, pp. 51-52.

<sup>425</sup> Tess KNIGHTON y Carmen MORTE: «Ferdinand of Aragon's entry...», p. 151.

<sup>426</sup> Karl BRANDI: *Carlos V. Vida y fortuna de una personalidad y de un imperio mundial*. Trad. española de Manuel Ballesteros Gaibrois, Madrid, Editora Nacional, 1943, p. 68.

<sup>427</sup> DANDELET: *La Roma española...*, pp. 54-5.

Coro Sixtinos,<sup>428</sup> no hubo una cantidad semejante hasta llegar al pontificado de León X. Este papa, hijo de Lorenzo de Médici –gobernador de la República de Florencia– y Clarice Orsini, actuó como mecenas de las artes como ya era tradición en su familia. El Diccionario histórico compilado por las misteriosas siglas C. Mh. O. y S. –que se conserva en el archivo de la Universidad Complutense de Madrid y se halla digitalizado en google books– se refiere a León X como un gran aficionado a la música, conocedor de la teoría, cuyo oído era fino y también su voz melodiosa.<sup>429</sup> El destacado interés musical le conducía a ofrecer un gran dispendio para los músicos más virtuosos de su corte; «cuando canta con otro músico, le da 200 ducados o incluso más», según un embajador veneciano mencionado por Vaughan.<sup>430</sup> Entre sus músicos predilectos se encontraban los italianos Raffaele Brandolini –un músico e *improvvisatore* ciego– y Marone de Brescia, tañedor de violones, aptos tanto para la música como para la expresión poética.

El pontificado de León X (desde 1513 a 1521) estuvo lleno de momentos convulsos. A diferencia de su predecesor, Julio II, el papa Médici generó un pequeño paraíso de poetas y músicos, pero también descuidó aspectos como la organización de la Iglesia, el conflicto religioso en Europa y la gestión monetaria y financiera de la Curia, como ya destacó Ingrid D. Rowland.<sup>431</sup> Sumando el descontento del quinto Concilio de Letrán a las causas anteriores, un grupo de cardenales ligados al mundo bancario intentó envenenar al papa en 1517. Este se percató a tiempo y mandó arrestar a los conspiradores y testigos, sometiénolos a torturas hasta que el juicio final les condenó a la muerte y a castigos públicos. Por ejemplo, al importante cardenal Raffaele Riario –sobre el que no pudo sustentar cargo alguno– se le obligó a pagar importantes multas de 150 000 ducados y fue destituido de su puesto de camarlengo de la Cámara Apostólica después de servir durante treinta y cuatro años.<sup>432</sup> Bajo este ambiente rodeado de fasto y calidad artística, al mismo tiempo que de conspiraciones e intrigas, entraría Francisco de Peñalosa como cantor de la capilla pontificia.

---

<sup>428</sup> Sobre el origen y la configuración de la Capilla Sixtina véase José María LLORENS: «Hacia el nombre de la “Capilla Sixtina”...».

<sup>429</sup> C. MH. O. Y S.: *Diccionario historico o Biografia universal*. Librería de Narciso Oliva, 1832, vol. 8, p. 470. Consultado en: [Google books](#) (03/12/2016).

<sup>430</sup> VAUGHAN: *The Medici Popes...*, p. 56.

<sup>431</sup> ROWLAND: *The Culture of the High Renaissance...*, pp. 239-240.

<sup>432</sup> Para más detalles sobre el sórdido proceso, véase *Ibid.*, pp. 239-240.

## La función de Peñalosa en la Curia

Del mismo modo que ocurre con las fuentes peninsulares, la ausencia de documentos en Roma parece apuntar a que la figura de Francisco de Peñalosa sea un caso especial, incluso dentro de las incompletas biografías de compositores coetáneos de su época. La vida de Juan de Anchieta, posiblemente por su relación con San Ignacio de Loyola, está mayormente documentada por un corpus de fuentes bastante superior que la del compositor de Talavera.<sup>433</sup> En las conversaciones con investigadores como Tess Knighton o Jane Hardie a veces se ha planteado la posibilidad de que a Peñalosa se le conociera por otro nombre o pseudónimo bajo el cual pudo aparecer en algunas referencias. En las fuentes romanas concuerda perfectamente la información bajo los apelativos italianizados de «Francesco de Pignalosa», «Pignalola» o la latinización «Franciscus de Penalosa». En algunas ocasiones se puede confundir con algunos cantores que también sirvieron en la capilla de León X. El primero es Johannes Franciscus de' Lodi, procedente de dicha diócesis, quien un cantor con voz de bajo que también había ofrecido servicios anteriormente para el duque de Ferrara (1491-1510) y el marqués de Mantua (1510-1514); las pocas referencias a él en la capilla pontificia datan de 1519<sup>434</sup> y 1520.<sup>435</sup> Por otro lado, Johannes Franciscus de Zonatis (de Padua, Villanus), tenor que sirvió para las mismas instituciones que su tocayo anterior y en la capilla papal entre 1517 y 1519.<sup>436</sup> Franciscum de Talavera también se puede asociar a Peñalosa por su apellido, pero se trata de un cantor alto mucho más joven que procedía de Sigüenza y serviría en los pontificados de Paulo IV y Pío IV (entre 1555 y 1564).<sup>437</sup> Otros casos son Franciscus Castellán, que aparece como cantor en las cuentas de 1530;<sup>438</sup> Francisco Sperulo, cantor

---

<sup>433</sup> ELÚSTIZA y CASTRILLO: *Antología musical...*; Adolphe COSTER: «Juan de Anchieta et la famille de Loyola», *Revue hispanique*, vol. lxxix (1930), pp. 1–332; Albert COHEN: «The Vocal Polyphonic Style of Juan de Anchieta». Tesis doctoral, New York University, 1953; Robert STEVENSON: «Juan de Anchieta», *NG*. Edición online (consultada el 02/11/2016); ID: *Spanish music in the age of Columbus*. The Hague, Martinus Nijhoff, 1960), p. 131; Higinio ANGLÉS: *La música en la Corte...*, p. 85; Samuel RUBIO: *Historia de la música española...*, p. 116; Imanol ELÍAS ODRIÓZOLA: *Juan de Anchieta: apuntes históricos*. San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1981; José Antonio DE DONOSTIA: «Johanes de Anchieta y su obra musical», *Obras completas del P. Donostia*. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1985, pp. 203-214; Mary Kay DUGGAN: «Queen Joanna and Her Musicians», *Musica Disciplina*, vol. 30 (1976), vol. 5, p. 73-95; Tess KNIGHTON: *Música y músicos...*, p. 324; Kenneth KREITNER: *The church music...*, p. 104; ID: «Juan de Anchieta and the Rest of the World», en B. F. Weissberger (ed.) *Queen Isabel I of Castile*. Woodbridge, UK, Boydell & Brewer, 2008, pp. 169-185. Y el reciente estudio de Tess KNIGHTON y Kenneth KREITNER: *The Music of Juan de Anchieta*. Nueva York y Londres, Routledge, en prensa.

<sup>434</sup> ASV, *Libri Resignationum*, vol. 25, f. 21r: citado por SHERR: *The Papal Choir...*, p. 219.

<sup>435</sup> ASV, Cámara Apostólica, *Introitus et Exitus*, vol. 560, f. 161v.

<sup>436</sup> SHERR: *The Papal Choir...*, p. 298.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 317.

del papa León X entre 1519-1520;<sup>439</sup> Franciscus de Carmona al que le pagan unas pensiones el 11 de marzo de 1520,<sup>440</sup> o Franciscus Hispano, que figura en las listas a fecha 28 de julio de 1520.<sup>441</sup> En referencia a estos últimos, sus perfiles se pueden acercar a Peñalosa claramente, pero las fuentes no dejan constancia de que fuesen cantores sino clérigos de la cámara; mientras que el compositor siempre aparece acompañado de su función como cantor y capellán *familiaris continuus commensalis*.

Como indica Frey con el extracto de bulas y breves papales recogidos en su estudio, Francisco de Peñalosa provenía de la diócesis de Sevilla cuando se le permitió la entrada en el coro papal.<sup>442</sup> El primer documento que hace referencia al cantor hispano en la capilla pontificia es una bula papal que data del 1 de noviembre de 1517.<sup>443</sup> En ella se muestra cómo, desde que Peñalosa inicia su actividad al servicio de León X, este intercede por él a la hora de conseguirle beneficios en diferentes cabildos peninsulares. En el apéndice 1.2.1.a se presenta a Peñalosa como canónigo –claramente *in absentia*– de Segovia y de Córdoba y beneficiario «de otras prebendas y dignidades aún mayores». El papa pide a los obispos de dichas diócesis –incluida la archidiócesis de Sevilla– que hagan donación apostólica reservada al cantor; es decir, que pueda recibir a distancia los prestimonios y los beneficios relativos a dichos cargos por estar sirviendo al Sumo Pontífice en la Cámara Apostólica.

A falta de consultar los libros de colaciones de los archivos diocesanos de Córdoba y Segovia –donde aparecen las actas de las concesiones de beneficios–, pocos datos más se saben acerca de la actividad económica de Peñalosa en estos cargos donde estaba ausente. Se le ha logrado localizar entre las actas capitulares de la catedral cordubense, donde el cabildo le pagaba las pensiones correspondientes a dichos beneficios.<sup>444</sup> En los respectivos documentos más los de secretaría del cabildo segoviano no ha aparecido ningún dato suyo –pues parece un beneficio *in absentia* como el de Córdoba–; sin embargo, se han encontrado referencias entre dichas fuentes a los que pudieron haber sido sus hermanos, Juan de Peñalosa –canónigo– y Diego de Peñalosa –deán de la catedral–

---

<sup>439</sup> ASV, Cámara Apostólica, *Introitus et Exitus*, vol. 559, f. 232r; vol. 560, ff. 151v, 220v, 242r.

<sup>440</sup> ASV, Cámara Apostólica, *Introitus et Exitus*, vol. 560, ff. 120v. Este clérigo sí que podría identificarse perfectamente con el músico al tener ya la posesión del arcedianato de Carmona en dicho año de 1520.

<sup>441</sup> *Ibid.*, ff. 182r.

<sup>442</sup> FREY: «Regesten zur Päpstlichen Kapelle...», vol. 8 (1955), p. 70.

<sup>443</sup> FREY: «Regesten zur Päpstlichen Kapelle...», vol. 9, nº 1 (1956), pp. 414-415.

<sup>444</sup> ACC, Libro de Actas Capitulares, tomo 8 (1513-1519), f. 72r.

.<sup>445</sup> Este hecho se confirma leyendo la anterior bula papal que exige al cabildo hispalense las pensiones ya mencionadas de Peñalosa. Al final del documento aparece un apunte importante: «El obispo Tudertino manda a los oficiales Sevilla y Córdoba, para que hagan a Francisco o su mismo procurador, en las iglesias de Segovia y Córdoba y que ambos, el canónigo [Francisco de Peñalosa] y al hermano [Juan de Peñalosa] reciban sus prebendas, pero también de sus mayores dignidades».<sup>446</sup> Según las raíces genealógicas, no sería de extrañar que su hermano se mantuviese en la que pudo haber sido su localización de origen: Segovia. Los dos teóricamente pudieron haber sido sus hermanos, pero parece más lógico pensar que le correspondiese esta relación fraternal a Juan, ya que Diego llevaba años siendo canónigo (desde 1501) y la máxima dignidad de deán desde 1516, por tanto, el papa no podía otorgarle una dignidad equiparable o mayor a la que ya tenía. Este Juan de Peñalosa también podría con Joan de Penyalosa, que se encontraba en las listas de capellanes aragoneses entre 1515-1516; a la muerte del rey se asentaría en la catedral de Segovia, sirviendo como canónigo. Sin embargo, no se debe confundir con el organista de la catedral de Toledo que menciona Stevenson y luego Preciado, pues su fecha de nacimiento se corresponde con la mención que se hace del segoviano como canónigo en las actas capitulares (1517).<sup>447</sup> Sin embargo, no se debería descartar una asociación genealógica entre ellos.

Del mismo modo que el papa protegía a sus allegados y fieles vasallos otorgándoles numerosas prebendas, a los oficiales de los cabildos de los que procedían dichos clérigos no les era grato que se ausentaran del cabildo durante periodos indefinidos, retirando en consecuencia la pensión en numerosas ocasiones.<sup>448</sup> Tanto es así que la desazón parece llegar hasta los tiempos del joven clérigo Juan Bautista Elústiza (1866-1919), que comenta en la *Antología musical*:

---

<sup>445</sup> ACSeg, Actas capitulares, C20, f. 27v (canónigo de la catedral a fecha 27/11/1517). Diego de Peñalosa como deán del cabildo entre 1514 y 1517, que pudo haber sido familiar suyo: Actas capitulares, C19, f. 22v; Fábrica, C215, f. 3v y C217, 2v. Este último aparece también como canónigo desde 1501 en las cuentas del Comunal. ACSeg, Comunal, J-301, f. 41r.

<sup>446</sup> «Episcopo Tudertino et Ispalensi et Cordubensi officialibus mandat, quatenus faciant eundem Franciscum vel procuratorem eius in Segobiensi et Cordubensi ecclesiis in canonicum recipi et in fratrem, prebendam vero etiam ex maioribus ac dignitatem». Véase apéndice del capítulo 1. ASV, Registri Vaticani, 1214, fol. 186v. Citado en FREY: «Regesten zur Päpstlichen Kapelle...», vol. 9, nº 1 (1956), pp. 414-415.

<sup>447</sup> Robert STEVENSON: *Spanish Music in the Age of Columbus*. The Hague, Martinus Nijhoff, 1960, p. 146; ID: «Juan de Peñalosa», *NG*. Edición online (consultada el 12/11/2016); Dionisio PRECIADO: «El organista Juan de Peñalosa, “primera víctima” quizá del estatuto de limpieza de sangre toledano», en Antonio Bonet Correa (ed.), *El órgano español. Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid, INAEM, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 147-148.

<sup>448</sup> Javier PÉREZ-EMBID WAMBA: «El cabildo catedral de Sevilla en la baja Edad Media», *Hispania Sacra*, vol. XXX (1977), p. 156.

Grandes y lamentables debían ser los abusos que en orden a faltar a la residencia coral en la población donde radicaban las prebendas se cometían por aquel entonces, pues la existencia de las prohibiciones reales y pontificias nos da la medida exacta de estos abusos. Las dispensas de residencia se concedían en Roma con harta facilidad, y a lo que se desprende de la documentación pertinente a estos abusos, sorprendiendo a S.S. con embustes e informaciones falsas que, por la escasísima facilidad de comunicaciones, no podían ser debidamente comprobadas como tales.<sup>449</sup>

El caso de los mencionados «abusos» derivó en un mandato de los Reyes Católicos fechado a 28 de noviembre de 1488, como bien señala Elústiza. En él se pide que ningún eclesiástico «estuviese ausente de las Iglesias Metropolitanas o Cattedrales o Colegiales de nuestros reinos no gane ni pueda llevar las distribuciones cotidianas, o las otras cosas menudas que ganen los que estan presentes o residan en dichas Iglesias, excepto las personas que tienen algo que entender en la Inquisición».<sup>450</sup> Como se ha visto anteriormente, el propio rey Fernando incumpliría el mismo dictamen en 1513, cuando – ayudado por las políticas de los indultos pontificios anteriormente explicados– pidió al cabildo hispalense que le diesen «las horas» al canónigo Peñalosa por encontrarse este sirviendo como capellán, cantor y maestro de capilla de su nieto, el infante Fernando;<sup>451</sup> más tarde, hace lo propio León X con el breve que manda a dicho cabildo, pidiendo que el cantor tuviese todos los frutos, réditos y provechos relativos a su canonjía en la distancia (véase el apéndice 1.2.1.f).<sup>452</sup>

Este documento proporciona bastante información sobre el papel que desempeñaba Peñalosa en el séquito del pontífice, que acababa de comenzar su servicio en 1517. Este se refiere a él como «canónigo de Sevilla, cubiculario y músico excelentísimo, quien ejerció tan eximio arte con gran prudencia y probidad, por cuyas condiciones es en el presente aceptable para nosotros y gratísimo por otras virtudes tuyas de que le creamos digno de entrar a nuestro servicio y al de la Sede Apostólica».<sup>453</sup> Claramente, Peñalosa no fue un clérigo más entre los cantores de la capilla, sino que ascendió al cargo de cubiculario del que podían disfrutar solo los más privilegiados sirvientes de la cámara del

---

<sup>449</sup> ELÚSTIZA y CASTRILLO: *Antología musical...*, p. XXXVI.

<sup>450</sup> Como es frecuente en el estilo de Elústiza generalmente se reproducen y traducen los documentos, pero no se cita su procedencia archivística. Por tanto, se trata de un documento expedido desde Valladolid el 28 de noviembre de 1488 al conde Cifuentes, asistentes de Sevilla y otras justicias de la ciudad. *Ibid.*, p. XXXVII.

<sup>451</sup> ACS, AC, sing. 7056, f. 24, citado en ELÚSTIZA y CASTRILLO: *Antología musical...*, p. XXXVII.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. XXXIX.

<sup>453</sup> Véase el apéndice 1.2.1.7, citando a *Ibid.*, pp. XXXIX-XL, que a su vez se basa en la *Colección del Cardenal Bembo* (hoy en día sin localizar).

papa.<sup>454</sup> Puede que las dotes como intérprete a las que hace mención fuesen las que le proporcionasen dicho ascenso en el mismo año de su traslado a Roma. Ese puesto se mantendría sumado al de músico secreto hasta marzo de 1519, cuando se produce un nuevo descargo de la cámara (véase el apéndice 1.2.1.g) y se le menciona, junto a Similino Gallicis, como cantor secreto.<sup>455</sup> Aunque esta última referencia no queda clara al expresarse únicamente su nombre de pila, pudiendo haber sido cualquiera de los «Francesco» o «Franciscum» anteriormente referenciados. Sin embargo, Sherr lo asoció al dicho sobrenombre y consideró que Peñalosa desempeñó un papel importante entre su séquito al continuar ostentando ese cargo privilegiado.<sup>456</sup> Según el investigador, León X fue el primer papa en crear *musica segreta* para su cámara privada, y dicha costumbre se mantendría con Clemente VII.<sup>457</sup>

De nuevo, en el mismo mes de noviembre, el papa León X ofrece los frutos del recién fallecido Fernando de Midillin (o Medellín, prebendado de la catedral de Sevilla) a Francisco de Peñalosa, tras quedar vacante su porción. Por tanto, solicita al cabildo de Sevilla que se le paguen al cantor los 24 ducados de oro correspondientes del estipendio y la toma de posesión de la prebenda (véase el apéndice 1.2.2.a).<sup>458</sup> El siguiente documento datado a 9 de diciembre de 1517 podría hacer referencia a cualquiera de las anteriores bulas, pero su difícil transcripción hace ardua la interpretación de su contenido.<sup>459</sup>

Como señala Elústiza, durante el mismo mes de diciembre, Diego de Muros – obispo de Oviedo que ostentaba el cargo de arcediano de Carmona–,<sup>460</sup> recibió una carta de Pietro Bembo, cardenal y secretario de León X, en la cual se exponía que Peñalosa, como cantor suyo, ofrecía diferentes servicios en los ritos y ceremonias que se celebraban

---

<sup>454</sup> Otros *musici segreti* españoles que interpretaba piezas no litúrgicas en ceremonias privadas de la Curia se dieron en el pontificado de Alejandro VI, que aumentó el número de sus *cubicularii segreti* con los hispanos Marturiano Prats y Martinus Scudero. Véase SHERR: *The Papal Chapel ca. 1492-1513 and Its Polyphonic Sources*. Tesis doctoral, Princeton University, 1975, pp. 114-115.

<sup>455</sup> ASV, *Introitus et Exitus*, 558, f. 183. Citado en FREY: «Regesten zur Päpstlichen Kapelle...», vol. 8 (1955), pp. 416-417. ELÚSTIZA y CASTRILLO: *Antología musical...*, p. XXXIX.

<sup>456</sup> SHERR: *The Papal Chapel...*, pp. 110-117.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>458</sup> ASV, *Registra Supplicationum*, vol. 1584, f. 285v.

<sup>459</sup> Véase el apéndice 1.2.2.c. ASV, *Registra Supplicationum*, vol. 1585, f. 294r.

<sup>460</sup> El arcedianato de Carmona había pasado del padre Diego de Muros a su hijo homónimo en 1497. Véase Gonzalez NOVALIN: «Don Diego de Muros II, obispo de Canarias», *Anuario de Estudios Atlánticos*, vol. 20 (1974), p. 16.

en uso íntimo y casi diario, reflejando la necesidad de este en la capilla.<sup>461</sup> En la tradición historiográfica de investigadores como Elústiza a veces se elude la necesidad de citar este tipo de fuentes, pero se puede establecer una clara relación con el breve que cita Frey y que se incluye en el apéndice 1.2.1.b.<sup>462</sup> En este ya se propone la concesión del arcedianato de Carmona a Francisco de Peñalosa, poco después de entrar a servir en su capilla.

Esta actitud papal tendría sus consecuencias a nivel local, como la reivindicación de los cabildos por el abuso de las dispensas de residencias. Ciertamente, como apunta Elústiza, un mes después –el 13 de enero de 1518– la intención de las dignidades de la catedral se hizo realidad cuando mandaron que los beneficiados que estaban en Roma volviesen a la catedral a partir del 1 de enero de 1519, «so pena de caer en *nihil*», o perder parte de los haberes estipulados.<sup>463</sup> Por lo que se observa en las cuentas de la secretaría de la catedral hispalense, se redujo radicalmente el salario de Peñalosa desde cobrar 78.316 maravedíes totales en 1517 a la cifra de 784 maravedíes por «misadas» y pitancería en 1518,<sup>464</sup> por lo que comenzó a ser efectivo el dictamen de las dignidades. El mismo rey Carlos I, que por aquel entonces solo llevaba dos años como soberano, corroboraba este acuerdo con el decreto del 22 de marzo de 1518, dirigido al conde de Osuna, en el que refería y apoyaba el anterior mandato de los Reyes Católicos de 1488.<sup>465</sup> El breve de León X anteriormente mencionado (apéndice 1.2.1.a) llegaría tarde y se leería en Sevilla durante el 8 de febrero del mismo año, con anterioridad al decreto del soberano, por lo que las autoridades hispalenses y el soberano ya estaban al tanto de las pretensiones de la Curia.

Tras las decisiones tomadas en enero y apoyadas por el rey, el cabildo desafió la petición pontificia contradiciendo la voluntad del papa.<sup>466</sup> En aquel momento las dignidades de la catedral de Sevilla se podían permitir tal afrenta con el Sumo Pontífice ya que primeramente habían estado protegidos por la voluntad de los Reyes Católicos y más tarde por el futuro emperador, cuyo poder territorial y económico iba en aumento. El

---

<sup>461</sup> «Alterius meis ad te scripsi, quo in loco Franciscum Peñalosam Cantorem meum haberem quamque eo nostris in sacris et ceremoniarum celebritate familiariter ac prope quotidie uterer». Citada en ELÚSTIZA y CASTRILLO: *Antología musical...*, p. XXXIX.

<sup>462</sup> FREY: «Regesten zur Päpstlichen Kapelle...», vol. 9, nº 1 (1956), pp. 139-155, desde la fuente BAV, Cod. Vat. 3364, f. 354; *Bembi epist.*, lib. XVI, f. 387.

<sup>463</sup> ELÚSTIZA y CASTRILLO: *Antología musical...*, p. XXXIX-XL.

<sup>464</sup> ACS, *Mesa capitular*, Libro 2a (*Libro de Casillas*), sign. moderna 07640, ff. 126r y 165v.

<sup>465</sup> ELÚSTIZA y CASTRILLO: *Antología musical...*, p. XXXIX-XL.

<sup>466</sup> ACS, *AC*, sign. 7058, f. 110, citado en ELÚSTIZA y CASTRILLO: *Antología musical...*, p. XL.



escrito del cabildo expresaba la denegación del permiso a Peñalosa y reclamaba la presencia del canónigo inmediatamente.

Sin embargo, León X no mostró ni un ápice de vacilación cuando denegó nuevamente el dictamen a través de un nuevo breve. Este fue transcrito por Frey con fecha 1 de marzo de 1518 (véase el apéndice 1.2.1.c) y en él se piden los frutos a Francisco de Peñalosa. Durante su tiempo de ausencia, en la catedral habían cedido su salario a Johannes Cortés, que fue también cantor de la iglesia hispalense, y sacristán mayor y cantor del rey Fernando.<sup>467</sup> Por eso se explica la disminución de estipendios en la nómina de Peñalosa tras su viaje a Roma. El papa no lo aceptó y en aquel momento ordenó que los 300 ducados de oro que recibía Cortés fuesen a parar a su servidor en la capilla pontificia. Como se puede comprobar en la tabla 1.1.1, la cantidad que recibía Peñalosa durante el año de 1517 –anterior a su partida– por su servicio en el cabildo hispalense era inferior a la exigida en el breve por León X (alrededor de 213 ducados según las nóminas de secretaría). La insistencia del papa a través del envío del segundo breve con la prerrogativa de Peñalosa reflejaba el gran interés que suscitó dicho cantor en su capilla. No quedando conforme con los frutos que recibía de sus prebendas en la catedral hispalense, León X escribiría de nuevo al obispo de Oviedo el 9 de junio de 1518 –quien poseía a su vez el arcedianato de Carmona– con el fin de intercambiar dicho título por los numerosos prestimonios y beneficios que Peñalosa poseía en la archidiócesis de Sevilla y en la diócesis de Córdoba. Entre ellos se encontraban las residencias que tenía en Santa María y Beata María de Lebrija en Sanlúcar de Barrameda más otra de San Bartolomé en Villalba de Alcor –las mencionadas anteriormente por la que el mismo rey Fernando intervendría para que su músico tomara posesión del beneficio–, y otras dos en Hornachuelos y Lueches, respectivamente (véase el apéndice 1.2.1.d).

El cabildo no tuvo otra opción que aceptar lo que el pontífice reclamaba por segunda vez, cuando el escrito fue leído en Sevilla a fecha 26 de mayo de 1518.<sup>468</sup> La permuta de la canonjía hispalense por el arcedianato de Carmona –realizada a través del racionero de la catedral, Diego Méndez, que actuó como procurador de Peñalosa– se confirmaría en las actas capitulares sevillanas el 30 de agosto de 1518.<sup>469</sup> De tal manera, este fue un acuerdo ventajoso para el cantor hispano, quien seguramente a través del favor del papa,

---

<sup>467</sup> FREY: «Regesten zur Päpstlichen Kapelle...», vol. 8 (1955), p. 70.

<sup>468</sup> ACS, AC, sign. 7058, f. 137, citado en ELÚSTIZA y CASTRILLO: *Antología musical...*, p. XL.

<sup>469</sup> ACS, AC, sign. 7058, f. 169, citado en *Ibid.*, p. XL.

disfrutaría no solo del arcedianato de Carmona sino de la concesión de los frutos de Beata María de Lebrija y unas pensiones partidas que el obispo le debía pagar cada semestre por los anteriores beneficios otorgados (véase el apéndice 1.2.1.e). Por tanto, si de dichas prebendas *in absentia* en su conjunto percibía la módica cantidad de trescientos ducados de oro, ahora cobraría 132 ducados al año, más lo correspondiente al cargo de arcediano (727 ducados, según las cuentas de secretaría). Un ascenso total de 346 ducados al año con respecto a su situación anterior, lo que no solo le beneficiaría por su nueva dignidad obtenida, sino por ser uno de los eclesiásticos mejor pagados de la archidiócesis de Sevilla en aquellos años.

Cargo	Frutos (1517)	Cargo	Frutos (1525)
Canónigo de la catedral de Sevilla	ca. 80 000 mrs = 213 ducados	Arcediano de Carmona	ca. 200 000 mrs = 727 ducados
Conjunto de beneficios en los cabildos hispalense y cordubense	300 ducados de oro / año	Pensiones de beneficios en los cabildos hispalense y cordubense	20+24+22 = 66 ducados por semestre. 132 ducados de oro / año
<b>Total</b>	513 ducados / año	<b>Total</b>	859 ducados / año

Tabla 1.2.1. Permuta de la canonjía más beneficios por el arcedianato de Carmona y pensiones.<sup>470</sup>

Las dispensas papales también fueron abundantes en la misma Capilla Sixtina. La siguiente y última entrada de los documentos localizados en el Archivo Segreto Vaticano es el pago de las pensiones de San Bartolomé (de Villalba de Alcor) el 28 de agosto de 1518.<sup>471</sup> Esto muestra que el mandato del papa se hizo efectivo durante aquel año, en tanto que Peñalosa siguió cobrando las fracciones partidas de las antiguas residencias en Beata María de Lebrija y en San Bartolomé de Villalba de Alcor. Otro de los músicos beneficiados del papa fue Juan Escribano, a quien concedía numerosas prebendas y por el que también reclamó los frutos de su canonjía en la catedral de Salamanca en 1513.<sup>472</sup>

Por otro lado, en cuanto a su papel como músico secreto poco se sabe. Haberl opinó que los virtuosos contratados como músicos privados del papa, que se dedicaban a interpretar piezas profanas para voz e instrumento, realmente no simultanearon los servicios como músicos en la capilla pontificia.<sup>473</sup> Sin embargo, tal y como se ha dicho anteriormente, Peñalosa desempeñó el cargo de músico secreto y cubiculario al mismo

<sup>470</sup> Datos extraídos de ACS, *Mesa capitular*, Libro 2a (*Libro de gallinas...*), sing. 07640, f. 126r, 165v; *Mesa Capitular*, Libro 4 (*Libro de gallinas...*), sing. 07643, f. 122v.

<sup>471</sup> Véase el apéndice 1.2.2.d. ASV, Cámara Apostólica, *Introitus et exitus*, vol. 558, f. 57v.

<sup>472</sup> Robert STEVENSON: «Juan Escribano», *NG*. Edición online (consultada el 15/11/2016).

<sup>473</sup> HABERL: *Bibliographischer und thematischer...* pp. 64-65.

tiempo que cantor del coro papal durante los últimos años de León X, lo que muestra que fue un hombre de su confianza y con grandes habilidades como intérprete (véanse los apéndices 1.2.1.g y 1.2.1.h). De las provisiones que cobraban los músicos secretos, se sabe que tanto Gallicis como el Francisco que pudo haber sido Peñalosa cobrarían 18 ducados por el único mes de febrero. Esta cantidad sumada a los pagos por cantor del coro papal, más los mencionados estipendios procedentes de la Península, conformarían una gran cantidad para un cantor de su época. Del ingente trabajo de Sherr sobre la Capilla Sixtina del siglo XVI, se extraen a continuación las tablas de pagos dispensas generales al coro durante el año en el que Peñalosa entra como activo en Roma, 1517:

Volumen de <i>Introitus et exitus</i>	Pago a la capilla	Nº de músicos	Observaciones
555	245	26	Enero
555	237	25	Marzo
557	964	26	Julio – pago de 4 meses
557	245	26	Agosto
557	506	27	Octubre
557	506	27	Nov.Dic.

Tabla 1.2.2. Pagos en el año 1517 a los cantores de la capilla pontificia desde la serie ACS, *Introitus et exitus*.

La relación de esta lista debe de dar como media entre 245-253 ducados al mes para la capilla, que entre la variación de integrantes de 25 a 27 saldría individualmente a 9 o 10 ducados al mes por cantor. En las listas del 2 de septiembre de 1522, Peñalosa ya no aparece entre los músicos de la capilla, por lo que tuvo que haber viajado de vuelta a Sevilla tras la muerte del papa.<sup>474</sup> Esto coincide perfectamente con el aumento de quitaciones por los servicios ofrecidos en el cabildo hispalense durante el año de 1521.<sup>475</sup>

En referencia a la faceta interpretativa de Peñalosa en la Capilla Sixtina, la única fuente que señala aspectos interpretativos proviene de uno de los diarios romanos escrito por el maestro de ceremonias del papa León X, Paride de Grassi o Paris de Grassis:

En el día de la fiesta semanal más importante del Oficio de Penitentes fue cantado por el supremo cardenal de Sens. El español Pignaflor cantó la Pasión a la manera española, en solitario, aunque tres cantores siempre suelen cantar otras [Pasiones]. El papa recibió cincuenta ducados de oro y diez julios por la cruz.<sup>476</sup>

<sup>474</sup> HABERL: *Bibliographischer und thematischer...* pp. 69-70.

<sup>475</sup> ACS, *Mesa capitular*, Libro 2b (*Libro de gallinas...*), sing. moderna 07641, f. 125v.

<sup>476</sup> «In die veneris majoris ebdomadae, habitum fuit officium per cardinalem aenensem majorem poenitentiarium. Passionem cantant solus cantor Pignaflor hispanus more hispano, cum alias semper tres cantores consueverint cantare. Papa cruci obtulit quinquaginta ducatos auri et centum julios» (f. 806r).

Jane Hardie relaciona el nombre de Pignafior con el de Peñalosa, lo cual es muy plausible ya que existían variaciones e italianizaciones con el nombre de los sirvientes curiales extranjeros,<sup>477</sup> al mismo tiempo que es coincidente en la cronología de estos datos y pocos cantores más se pudieron haber asociado a ese apelativo. De la referencia cabe destacar que la interpretación realizada por Peñalosa fue a solo, a diferencia de la costumbre de cantarla en *alternatim* entre tres personajes distintos: Jesús, la turba y el orador o evangelista. Esta cuestión se tratará más adelante porque la importancia en este caso recae en esa «manera española» en la que el cantor interpreta la obra. En el siguiente apartado junto con el capítulo que hace referencia al *Contrapunto alla mente* se hará hincapié en cómo pudo haber sido la práctica oral y/o escrita que diferenciaba a los hispanos del resto de las naciones en la capilla pontificia de principios del siglo XVI.

También se han revisado las misas anónimas de los manuscritos musicales pertenecientes a la biblioteca de León X que se conservan en la Biblioteca Apostólica Vaticana. Analizando los rasgos estilísticos que más se identifican con las misas de Peñalosa y logrando identificar obras franco-flamencas entre esos anónimos catalogados, según los criterios de José María Llorens Cisteró,<sup>478</sup> se ha comprobado que difícilmente se correspondería cualquiera de ellas con obras del compositor hispano. Por tanto, probablemente su cometido en Roma tan solo contemplase la función de cantor tanto del coro papal como de la cámara secreta del papa.

Por último, se debe hacer mención a las iglesias hispánicas –la aragonesa, Santa Maria di Monserrato, y la castellana, San Giacomo degli Spagnoli– que ofrecían hospedaje a los peregrinos y en las cuales se celebraba el servicio litúrgico por clérigos hispanos a comienzos del *Cinquecento*. San Giacomo se construiría en el siglo XIII, en la actual Piazza Navona donde hoy se sitúa Nostra Signora del Sacro Cuore; sin embargo, el proyecto de la iglesia aragonesa –que actualmente es la iglesia española en Roma, Santa María de Monserrat de los españoles– se ideó inicialmente para congregar a catalanes, aragoneses y valencianos en la Ciudad Eterna y se consagró el 23 de junio de 1506.<sup>479</sup> Algunos investigadores han realizado estudios de índole histórica y económica sobre

---

Paride DE GRASSI: *Il Diario di Leone X*. Maniano Armellini (ed.). Roma, Tipografia della Pace di E. Cuggiani, 1884, p. 66.

<sup>477</sup> Jane M. HARDIE: *The motets of Francisco de Peñalosa...*, p. 31.

<sup>478</sup> José María LLORENS CISTERÓ: *Capellae Sixtinae Codices musicis notis instructi sive manu scripti sive praelo excussi*. Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1960.

<sup>479</sup> Gianluigi LERZA: *Santa Maria di Monserrato a Roma dal Cinquecento sintetista al purismo dell'Ottocento*. Roma, Edizioni Librerie Dedalo, 1996, pp. 15-16.

estas iglesias «nacionales» de procedencia hispana en el siglo XVI, centrándose más en la actividad de cada una a finales de este siglo o durante los siglos venideros de los que se halla mayor información en los archivos.<sup>480</sup> En nuestra estancia romana se intentó acceder al fondo de la iglesia castellana de San Giacomo –actualmente conservado en dicha iglesia de Montserrat– pero a día de hoy se encuentra en periodo de catalogación indefinido. Se pudo acceder al archivo de documentación musical, donde las fuentes de polifonía hispana anterior a mediados del siglo XVI brillan por su ausencia. El único descubrimiento que se obtuvo fue un volumen impreso del *Officium Hecdomadae Sanctae* (1585) de Tomás Luis de Victoria. A falta de fondear las actas capitulares, libros de la mesa capitular y obra y fábrica, se deberá postergar la nueva información sobre la actividad musical sobre todo en la iglesia castellana, ya que la documentación de la aragonesa es precaria y fragmentaria para fuentes anteriores a 1530, como señala Vaquero Piñeiro.<sup>481</sup>

### **Interpretación musical en la capilla pontificia a través de los *Diarii Sistini***

El número de músicos en la capilla de León X fue en incremento a lo largo de su pontificado, pasando de 20 a 23 en 1513, aumentando ligeramente en el año de entrada de Peñalosa en la Curia (1517) a 26-27 cantores, hasta llegar a la cifra de 33 músicos entre los años 1520-1521.<sup>482</sup> Mientras en la plantilla de cantores sixtinos de Julio II predominó la abundancia de músicos españoles (9 comparado con los 6 franco-flamencos y 5 italianos), la de León X fue característica por su francofilia (20 cantores franceses –de los cuales 7 eran compositores–, 5 borgoñones, 15 italianos, 13 españoles y 3 de otras procedencias).<sup>483</sup> A pesar de la predilección del papa Médici por los cantores franceses, la estadística de los integrantes hispanos no tiene precedentes en la historia musical de

---

<sup>480</sup> Para las iglesias castellanas véase: Noel O'REGAN: «Music in the service of Spain Hegemony in early modern Rome», en Fernando Checa Cremades, Laura Fernández-González (eds.), *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*. Routledge, 2016; Diana CARRIÓ-INVERNIZZI: «Santiago de los españoles en Plaza Navona (siglos XVI-XVII)», en Jean-François Bernard (dir.), *Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle & la plus grande*, École Française de Rome, 2014, p. 635-655; Manuel VAQUERO PIÑEIRO: «L'Ospedale della nazione castigliana in Roma tra Medioevo ed Età Moderna», en *Roma moderna e contemporanea*, nº 1 (1993), pp. 57-82; LÓPEZ ARANDIA: «Apuntes sobre los españoles...».

<sup>481</sup> Manuel VAQUERO PIÑEIRO: «La presencia de los españoles en la economía romana (1500-1527). Primeros datos de archivo», en *En la España Medieval*, vol. 16 (1993), p. 289. Para más información sobre la historia de esta iglesia-hospital aragonesa en Roma, véase J. FERNÁNDEZ ALONSO: «Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes», *Anthologica Annua*, vol. 4 (1956), pp. 9-96; ID: *Santa Maria di Monserrato*. Roma, 1968; J. Vincke: «Inicios del hospital Cathalanorum et Aragonensium en Roma», *Hispania Sacra*, vol. 11 (1958), pp. 139-156.

<sup>482</sup> SHERR: *The Papal Choir...*, p. 131.

<sup>483</sup> *Ibid.*, pp. 134-135.

dicha institución. Entre los compositores más destacados de su pontificado se encontraban Constanzo Festa, Carpentras, Bernardo Pisano, Peñalosa, Antoine Bruhier y el desconocido Andreas de Silva, que fue el primer músico en ser designado «compositor del papa».<sup>484</sup> El intercambio artístico, por tanto, fue fructífero entre las tres naciones predominantes –la franco-flamenca, la italiana y la hispana– que convivieron entre 1514 y 1521. En la siguiente tabla se muestran los cantores hispanos y los de procedencia dudosa que coincidieron en las capillas de los pontificados entre Alejandro VI y León X.

CANTOR	DIÓCESIS	FECHAS DE SERVICIO	PAPADOS
Frias, Alfonso de	Toledo	1502-1516	Alejandro VI – León X
Pietrus, Martinus	Ciudad-Rodrigo	1512-antes de 1522	Julio II – León X
Salinas, Garsias	Toledo	1502-1516	Alejandro VI – León X
Hillanis, Johannes	Zaragoza	1492-1522	Alejandro VI – Adrián VI
Núñez, Blasius	Segovia	1520-1563	León X – Pío IV
Palomares, Johannes	Palencia	1503-antes de 1529	Julio II – Clemente VII
Peñalosa, Franciscus	Sevilla	1517-1521 ( <i>musico segreto</i> )	León X
Perez de Rezola, Petrus	Tortosa	1510-antes de 1529	Julio II – Clemente VII
Ribera, Antionius de	Sevilla	1520-antes de 1529	León X – Clemente VII
Scribano, Johannes	Salamanca	1503-1539	Pío III – Paulo III
Monteagudo, Martinus	Osma	1512-antes de 1529	León X – Clemente VII
<b>DUDOSOS (posible procedencia portuguesa)</b>			
Blasius, Didacus	¿Braga?	1519- <i>ca.</i> 1522	León X – Adrián VI
Foreyrus, Ludovicus	Évora	<i>Ca.</i> 1510-1517	Julio II – León X
Silva, Andreas de	Desconocido	1519-1520 ( <i>musico segreto</i> )	León X

Tabla 1.2.33. Cantores hispanos y cantores de procedencia dudosa a principios del siglo XVI sirviendo en la Capilla Sixtina. Los señalados en gris también eran compositores.<sup>485</sup>

La variabilidad local en la interpretación de los músicos tenía que ver con los diferentes conocimientos adquiridos en la teoría y práctica musical que cada uno aprendía en las instituciones de las que provenían. Por tanto, cada tradición musical procedente de dichas naciones partía de una educación artística diferenciada a principios del siglo XVI.<sup>486</sup> Los testimonios documentales dan cuenta de la diferenciación entre las prácticas musicales orales de los reinos españoles y las ideas venidas de Centro-Europa e Italia.<sup>487</sup> Las fuentes que mayor información ofrecen sobre las diferencias interpretativas en el

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>485</sup> Tabla extraída de los numerosos datos del estudio de Richard SHERR: *The Papal Choir...*, pp. 132-133.

<sup>486</sup> Véase el último ensayo de Giuseppe Fiorentino sobre el proceso de aprendizaje en las capillas musicales de finales del siglo XV y principios del XVI en el territorio hispano: FIORENTINO: «Unwritten Music and Oral Traditions at the Time of Ferdinand and Isabel», en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016, pp. 504-548.

<sup>487</sup> Santiago GALÁN: «La teoría de canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español: La *Sumula de canto de organo* de Domingo Marcos Durán como modelo». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014, p. 202.

ámbito de las ceremonias litúrgicas de la capilla pontificia de esta época fueron los diarios de los maestros de ceremonia como Burchard (para Alejandro VI) y Paris de Grassis (para Julio II y León X) –véase el apéndice 1.2.3 completo y las partes seleccionadas en negrita traducidas al castellano en la parte inferior–.

Comenzando por las cuestiones interpretativas del pontificado de Alejandro VI, el maestro de ceremonias, Johann Burchard desprendía el mismo rechazo por el modo de cantar hispano que el que se derivaba de la animadversión romana por el papa aragonés. En los numerosos testimonios que se detallan –desde el apéndice 1.2.3.a hasta el 1.2.3.f para dicho papa, más 1.2.3.g, 1.2.3.h 1.2.3.m para Julio II– se narran sucesos acontecidos en las ceremonias de la capilla pontificia en los que casi siempre intervienen numerosos cantores hispanos en la celebración de las pasiones y de las misas.

El formato de estos diarios de Burchard y Grassis se puede asemejar a las crónicas que narran hechos relevantes, con el añadido de expresar numerosas opiniones sobre cada una de las interpretaciones y comportamientos, recordando incluso a las actuales críticas musicales.<sup>488</sup> Además de los numerosos detalles que se exponen en los apéndices sobre la vestimenta, las costumbres y disposiciones de canónigos en las celebraciones y los nombramientos de clérigos que hacen determinadas funciones en ellas, también se dan otros juicios de valor cuando cada uno cantaba el papel que tuviese que interpretar. En la capilla del papa Borja, el caso de los hispanos es digno de mención: cuando cantaban según la costumbre romana no había ningún conflicto, pero cuando lo hacían al modo hispano esto causaba gran fastidio al papa y a los asistentes (véanse los apéndices 1.2.3.c, 1.2.3.d y 1.2.3.j). Por tanto, en aquel tiempo existía una mala recepción por parte de los celebrantes si la interpretación se hacía a la manera hispana, como se afirma en esta fuente «a pesar de que dichos cantores tenían buenas cualidades vocales En el apéndice 1.2.3.m también ocurre el mismo relato: «el cardenal Gurcense –que era español– cantó el himno pascual *Exultet iam*, que desagradó al público al interpretarse en modo hispano». Siguiendo las ideas de T. F. Kelly, este canto en la manera hispánica se distingue del resto por no emplear el texto inicial «Exultet iam angelica» y por realizarse bendiciones del

---

<sup>488</sup> Johann BURCHARD: *Johannis Burchardi Argentinensis capelle pontificie sacrorum rittum magistri diarium, sive Rerum urbanarum commentarii (1483-1506). Les manuscrits de Paris, de Rome et de Florence*. Tomo segundo (1500). Introduction, notes, appendices, tables et index par L. Thuasne. Paris, Ernest Leroux, Éditeur, 1885. <https://archive.org/details/johannisburchard02burc> (consultada el 21/10/2016). DE GRASSI: *Il Diario di Leone X...*

<sup>489</sup> Véase el apéndice 1.2.3.d.

fuego y del propio cirio en su lugar,<sup>490</sup> pero no ofrece detalles sobre las características musicales o interpretativas de esta pieza. Quizá la melodía o texto hispanos eran distintos a los del rito romano y por ello rechazaban su interpretación.

En más de una ocasión, González Valle menciona que las pasiones hispanas estaban dotadas de un marcado carácter austero y penitencial que provenía de la tradición litúrgica mozárabe,<sup>491</sup> pero no sustenta esta hipótesis con ningún argumento sólido. Por otro lado, la preferencia del pontífice Borja por este tipo de canto en estilo sobrio y lastimoso demuestra un cambio estético en la interpretación de la música litúrgica en la capilla. Existen más testimonios que así lo registran: «Tres primeras lamentaciones fueron recitadas: la primera por los hispanos lamentando, la segunda por los galos doctamente y la tercera por los italianos dulcemente».<sup>492</sup> Además, cuando se narran los hechos del entierro del cardenal Aloysius de Aragona (Luís de Aragón) en la iglesia de Minerva (Nápoles) en la fecha del 22 de enero de 1519, se destacan testimonios sobre el marcado carácter lánguido de los hispanos al cantar.<sup>493</sup>

Parece que Alejandro VI apreciase la calidad de las voces hispanas en su capilla, si bien no tanto sus prácticas interpretativas. Por ello, les permitía cantar y realizar las partes de la pasión siempre y cuando fuese dentro de la tradición romana. Con la muerte de este papa y el cambio al pontificado del decantado enemigo de los Borja, Julio II, se suceden una serie de trifulcas en la Capilla Sixtina. En los apéndices 1.2.3.k y 1.2.3.l se muestran las disputas entre los embajadores francés y español –Michaelem Riccium y Francisco de Rojas, respectivamente– al año siguiente de la reciente victoria española del reino de Nápoles (1504).<sup>494</sup> Aunque la relación del pontífice con el embajador hispano no fuese

---

<sup>490</sup> María Concepción PEÑAS GARCÍA: «El recitativo litúrgico. Los cantos del solista en la misa», en las actas de *En torno al canto de los solistas y de los himnos: V Jornadas de Canto Gregoriano*. Zaragoza, 3-10 de noviembre de 2000. Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 73-74, *Spanische Musikeinflüsse in Rom um 1500* citando a Thomas Forrest KELLY: *The Exultet in Southern Italy*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1996.

<sup>491</sup> GONZÁLEZ VALLE: *La tradición del canto litúrgico...*, pp. 55, 117-118.

<sup>492</sup> DE GRASSIS: *Il Diario di Leone X...*, p. 66.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>494</sup> El conflicto producido fue el siguiente: «Asistiendo los embajadores de España y Francia al consistorio celebrado en 1º de Junio de 1505 para que los de Inglaterra besasen el pie y diesen obediencia al Papa Julio II, ocupó el embajador francés el sitio más preferente, y considerando el español que no debía sufrir esta postergación, ni era tampoco decente descomponerse en tan solemne acto, “asíó de la mano derecha al francés con la suya y le apretó tan fuertemente con una sortija que traía que le hizo salir del asiento en que estaba y se puso en él”, necesitando intervenir el maestro de ceremonias para sosegar la cólera del embajador de Francia». Véase Antonio RODRÍGUEZ VILLA: «D. Francisco de Rojas, embajador de los Reyes Católicos», Edición digital a partir del *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 28 (1896), pp. 190-191. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg16c1> (consultada el 19/11/2016).



del todo cordial –el mismo maestro de ceremonias le llama importuno y sinvergüenza por lo acontecido–, Julio II sí estrechó los lazos con Fernando el Católico y esto tuvo consecuencias en su Cámara Apostólica. Según Richard Sherr:

La falta de cantantes franceses en la capilla papal se pudo haber atribuido más a Luis XII, quien prohibió a sus súbditos viajar a Roma, que a los prejuicios contra los franceses por parte de Julio II. Esto pudo haber sido el motivo por el que los cantantes franceses fueran reemplazados por los españoles, quienes al final del pontificado constituían casi la mitad del coro. Este hecho no había ocurrido ni siquiera bajo el pontificado de Alejandro VI, pero no hay evidencia de que fuese por causa de los deseos específicos de Julio II.<sup>495</sup>

Por tanto, parece que, de una manera u otra, se favoreciera la hispanofilia en este pontificado. Los escritos de Grassis siguen enunciando a cantores y sirvientes españoles durante los servicios de la capilla de Julio II (véanse los apéndices 1.2.3.f, 1.2.3.g, 1.2.3.h y 1.2.3.i), y de León X (véanse los apéndices 1.2.4.b y 1.2.4.c). Puede que, de tal manera, a ambos papas les gustasen tanto las voces de los cantores hispanos, como sus prácticas interpretativas. Aunque de Julio II no existe ningún testimonio concreto sobre el que se haga referencia a este hecho, parece que la pasión la continúan cantando los españoles según sus tradiciones.

Conectando dicha práctica en la celebración de las pasiones a principios del *Cinquecento*, parece que el modo en el que se acostumbraba a cantar era la monodia alternada entre tres voces distintas: Cristo, el evangelista y la turba. En el estudio de González Valle sobre las pasiones en España se ofrecen pocos detalles sobre las primeras composiciones polifónicas de principios del siglo XVI. Lo que sí destaca el autor es que fue en territorio hispano donde se comenzó a concebir polifónicamente parte de la voz del cronista o evangelista, mientras en otras áreas europeas como Alemania o Italia el contrapunto iba destinado a la turba.<sup>496</sup> También señala que más tarde se trasladaría la polifonía a los restantes roles: pueblo, a Cristo y al resto del papel del evangelista. A su vez, los tres papeles estaban claramente diferenciados desde el principio por las consideraciones interpretativas: la turba –cantada por un coro– se concibe como un papel

---

<sup>495</sup> «The lack of French singers in the papal chapel may actually be attributable more to Louis XII, who forbade his subjects to travel to Rome, than to anti-French prejudice on the part of Julius II. This may be why the French singers were replaced by Spaniards, who at the end of the pontificate constituted nearly half of the choir. That had not happened even under the Spanish pope Alexander VI. But there is no evidence that this resulted because of the specific wishes of Julius II». Véase SHERR: *The Papal Choir...*, p. 124.

<sup>496</sup> José V. GONZÁLEZ VALLE: *La tradición del canto litúrgico de la Pasion en España: estudio sobre las composiciones monódicas y polifónicas del "cantus passionis" en las catedrales de Aragón y Castilla*, volumen 49. Editorial CSIC, 1992, pp. 117-118.

melódicamente sencillo, parecido al cronista –papel concebido inicialmente para solistas– ; mientras que la parte de Cristo se componía sobre una melodía más embellecida y elaborada que las restantes.<sup>497</sup> De tal manera, los auditores podían distinguir bien cada una de las partes sin necesidad del soporte visual.

Otro apunte destacable sobre las pasiones que Richard Sherr ofrece es que –aunque la interpretación en *alternatim* para estas obras fuese una novedad en la Roma de principios del siglo XVI– fue extraño que en 1505 se interpretaran las voces de Cristo y el Evangelista en textura polifónica, mientras la Turba continuase siendo monódica, según el diario de Burchard.<sup>498</sup> Manfred Schuler señala que esta práctica polifónica se pudo atribuir a la introducción de los cantores hispanos en la capilla de Alejandro VI,<sup>499</sup> y este hecho se corresponde según las características que destacaría González Valle. Los otros testimonios que destaca Sherr dan sobrada cuenta de ello, pues la polifonía siempre parece ir asociada al canto de pasiones y del salmo *Miserere mei*, y generalmente las primeras iban destinadas a intérpretes hispanos. En el siguiente extracto se exponen los fragmentos de la pasión que debían hacer en polifonía a tres partes durante el Domingo de Ramos de 1505:

Sin embargo, el papa Alejandro VI, quien era hispano, decidió que sus cantores hispanos – quienes cuando cantan individualmente parecen estar llorando más que cantando– en ciertas cláusulas o partes de la Pasión deben cantar estas palabras en polifonía a tres partes más piadosa y devotamente, casi como si estuvieran lamentando. Las partes del «Tristis est anima mea» hasta el final del verso, «Pater mi, si non potest», etc., «Flevit amare», «Deus meus, Deus meus ut quid», etc., las palabras «Emisit spiritum» y las partes similares de la Pasión, que sean notables en este acto de piedad para estimular a los oyentes.<sup>500</sup>

Este fragmento deja claro tanto el carácter plañidero de la interpretación hispana, como el uso de la polifonía para ciertas partes de la pasión por parte de dichos cantores. Lo que fue una total novedad en Roma ya se venía haciendo en algunas zonas de Aragón,

---

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>498</sup> SHERR: «The Singers of the Papal Chapel...», p. 257.

<sup>499</sup> Manfred SCHULER: «Spanische Musikeinflüsse in Rom um 1500», *Anuario Musical*, vol. 25 (1970), pp. 27-36.

<sup>500</sup> «Verum tamen Alexander papa VI qui fuit hyspanus statuit quod cantores sui indigene hyspani: qui naturaliter cantando magis flere videntur quam vociderari: in aliquibus clausulis sive partibus passionis simul tres omnes per cantum figuratum pientissime quidem: ac devotissime cantarent quasi lamentarentur hec partes videlicet Tristis est Anima mea usque ad mortem. Item mi Pater si possibile est etc. usque ad finem clause. Item pater mi, si non potest etc. Item flevit amare. Item Deus meus, Deus meus ut quid etc. Item emisit spiritum, et similes passionis partes, quae notabiles ad pietatem in hoc actu excitant audientes. Idem etiam servabunt ipsi cantores in parasceve sequenti inter passionem decantandam». BAV, Ms. Vat. lat. 5634, f. 238r. Citado en SHERR: «The Singers of the Papal Chapel...», p. 263.

como la catedral de Girona, con testimonios que son claves para entender la *performance* de la pasión hispana a finales del siglo XV, tal y como se introdujo a la capilla de Alejandro VI. En fecha 3 de abril de 1474, también un Domingo de Ramos, se cantaba la Pasión según san Mateo a tres voces en canto de órgano –o polifonía–, en dicha catedral gerundense. Algunos, como el arcediano Alfonsello o el mismo obispo Joan Magarit y Pau, defendían esta práctica musical porque era adecuada para la solemnidad de la fiesta; pero otros no creyeron conveniente que las pasiones se cantasen polifónicamente.<sup>501</sup> También parece que en más de una ocasión estas obras se interpretaron individualmente por solistas. Así lo refleja una fuente extraída del archivo de la misma catedral y en el mismo año para las pasiones del Martes, Miércoles y Viernes Santos.<sup>502</sup> De tal manera, no es de extrañar que Peñalosa utilizase la pasión a solo, como apareció en la anterior referencia. Sin embargo, el modo de cantar *more hispano* pudo haber hecho referencia a dicho canto individual o a alguna característica en el carácter de la *performance*.

Dando más detalles sobre la interpretación polifónica, Paris de Grassis destaca que no se debe cantar en canto figurato o de órgano durante ciertos periodos del año como, por ejemplo, en los días previos al día de Pascua, ni se les permitía a los músicos del Castillo de Sant'Angelo tocar sus instrumentos.<sup>503</sup> La polifonía tan solo estaba permitida en la celebración de la Santa Cena durante el Jueves Santo y parece que con el salmo *Miserere mei Deus*.<sup>504</sup> Según Sherr, parece que durante el resto del año litúrgico es común interpretar pasajes polifónicos durante la celebración de otras misas y oficios, como dan

---

<sup>501</sup> Agradezco la indicación y el aporte de estas fuentes en su tesis a VILLANUEVA SERRANO: *Guillem de Podio* (\*1420c; †1500)...., segundo volumen, pp. 351-352. «Die dominica, ramis palmarum, passio Jesu Christi secundum matheum fuit a *tribus solempniter decantata*, scilicet a discreto petro pujades, qui fuit diachonus et solus legebat, et totum residuum venerabilis gabriel calvo prepositus mensis augusti et discretus poncius stephani. Et, ut accepi et oculis propriis vidi, placuit omnibus audientibus; quia tanta fuit attentio clericorum et laycorum utriusque sexus, qui dictam passionem audierunt, que non possit litteris describi. Post missam vero audiui opiniones multas, et *ut plurimum* fuit approbatus modus dicendi. Aliqui tamen curiosi, qui libenter detrahunt beneficientibus, dixerunt quod passionem non debent sic cantari ad cantum organi. Ego respondi quod dominica ramis palmarum est solempnis; et ideo licuit illa die eam sic cantare. Ceteris vero diebus debet cantari dulciter per unum; et ita respondit Reverendissimus dominus meus episcopus».

<sup>502</sup> «Die martis sancta cantavit passionem secundum marchum venerabilis gabriel calvo prepositus *cum melodia suavissime*, quem dominus episcopus extulit, qui in suavitate pollet. Die mercurii sancta, et in lucam, discretus poncius stephani *magistraliter*, et placuit valde domino meo episcopo, qui post finem passionis dixit: utinam iste poncius pedem firmaret quia bene cantat, sed inconstanter se habet in omnibus et minus plane. Die veneris sancta cantavit passionem secundum johannem honorabilis petrus de sancto celedonio canonicus propter Reverendissimum dominum meum episcopum qui fecit officium». *Ibid.*, p. 352.

<sup>503</sup> Véase SHERR: «The Singers of the Papal Chapel...», pp. 257 y 263.

<sup>504</sup> «In die Coenae Domini officium tenebrarum fuit recitatum, servatis praescriptis caeremoniis. In hoc cantores coeperunt cantare psalmum *Miserere mei Deus* partim cum canto figurato et partim symphoniace». DE GRASSI: *Il Diario di Leone X...*, p. 31. Véase el apéndice 1.2.3.o.3.

a entender estas fuentes.<sup>505</sup> Las descripciones de Grassis que mencionan la práctica polifónica durante el pontificado de León X hacen una diferenciación clara entre la que es escrita de la improvisada. El mismo Jueves Santo de 1516 se expone en el diario del maestro de ceremonias que dicho salmo *Miserere mei Deus* se debía interpretar parte *cum canto figurato* [en polifonía escrita] *et partim symphoniace* [en polifonía improvisada].<sup>506</sup> Por lo que la práctica del *contrapunto alla mente* o el *discantar* era común en la Roma de aquel tiempo.

Por otro lado, si conectamos todos los testimonios de los diarios sixtinos que hacen referencia a la interpretación de las pasiones se observa que generalmente eran cantadas por los hispanos y que tuvo un efecto duradero desde los tiempos de Alejandro VI, como ya apuntaron Sherr y Schuler.<sup>507</sup> Además, Theodore Göllner señala que los pasionarios hispanos de la época están basados en fuentes cantollanísticas del rito hispano y reflejan prácticas interpretativas distintas a las del rito romano.<sup>508</sup> El testimonio del apéndice 1.2.3.o.3 ofrece una pista importante sobre cómo pudo haber sido esa práctica hispana. En este se menciona que el salmo *Miserere mei* se interpretó de un *novi modo*: de manera improvisada y en *alternatim*, lo que fue bueno y devoto.<sup>509</sup> Si partimos de esta información se podría considerar que ambos procedimientos fueron una novedad para la interpretación de dicho salmo en la capilla de León X, y que probablemente fuesen los hispanos los encargados de cantarlo la mayoría de las veces, tal como presentan los diarios sixtinos. Como se verá en el capítulo 5.2 sobre la *res facta* y el *contrapunto alla mente*, la tradición ibérica tenía poco que ver en la tradición improvisatoria con el resto de prácticas europeas al estar basada en bloques de sonoridad vertical –representada por las tablas memorizadas que ofrecían los tratados de Francisco Tovar, Domingo Marcos Durán y Diego del Puerto—. Puede que durante aquellos años de tendencia musical

---

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>506</sup> Véase el apéndice 1.2.4.b. A veces incluso estaba mal visto que se cantaran improvisaciones en el tiempo del año litúrgico en el que todavía no estaba permitid. Andrea ADAMI: *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della Cappella Pontificia tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie fatte da Andrea Adami da Bolsena tra gl'Arcadi Caricle Piseo Maestro della medesima Cappella, e benefiziato di S. Maria Maggiore sotto il glorioso pontificato di papa Clemente XI e dedicate alla Santità*. Italia, Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, 1711, pp. 36-37.

<sup>507</sup> SHERR: *The Papal Chapel c. 1492-1513*..., pp. 96-97; ID: «The Roman Connection: The Spanish Nation in the Papal Chapel, 1492-1521», en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016, pp. 365-366; SCHULER: «Spanische Musikeinflüsse in Rom...», pp. 27-36.

<sup>508</sup> Theodor GÖLLNER: «Unknown Passion Tones in Sixteenth-Century Hispanic Sources», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 28, nº 1 (1975), pp. 46-71.

<sup>509</sup> BAV, Vat. Lat., vol. 12274, f. 120v. Citado en SHERR: «The Singers of the Papal Chapel...», p. 262.

hispanófila se impusiera esa tradición en la Capilla Sixtina, más aceptada que la práctica del fabordón, como se muestra a continuación.

Al inicio del pontificado de León X, SherrPor último, es necesario mencionar un último testimonio proveniente de las ordenanzas de la capilla de Carlos V en Flandes, donde se indica que todos los días se debía celebrar la misa por la mañana y las vísperas por la tarde, y debían ser interpretadas alternando el canto llano y *faburden* junto con la polifonía.<sup>513</sup> También alude a la importancia de realizar todas las costumbres de la capilla conforme al uso que se hacía en Roma, según Glenda G. Thompson, con el deseo sintomático del Emperador por fortalecer sus lazos con la Iglesia Católico-Romana.<sup>514</sup> Esta información desvela que Carlos V tenía pleno interés en continuar y perpetuar las prácticas interpretativas de la tradición romana con fines políticos. Dicha tradición quizá no le resultara tan extraña, pues la capilla pontificia de aquel tiempo ya había estado impregnada de considerables rasgos estilísticos hispanos y franco-flamencos, que eran completamente familiares para el gusto del Emperador.

A modo de conclusión, a comienzos del siglo XVI, de la misma manera que cambiaban las relaciones políticas y estratégicas entre los representantes de los reinos hispanos y Roma, se modificaba el ambiente internacional de la Capilla Sixtina y, por tanto, su contexto musical. Las preferencias estéticas y artísticas de cada uno de los papas de aquella época hacían que aumentara o disminuyera el número de artistas en sus cortes pontificias. León X, el papa Médici al que Peñalosa servirá entre los años 1517 y 1521, creó un paraíso artístico en las dependencias vaticanas, pero al mismo tiempo descuidaría la organización y estructura de la iglesia, las relaciones internacionales y el sistema fiscal de la Curia. Tras el fasto y la pompa en las fiestas lujosas que llevaba a cabo, se escondían grandes deudas en la administración de los Estados Pontificios. La Capilla Sixtina entre

---

<sup>510</sup> *Ibid.*, pp. 262-263.

<sup>511</sup> Véase el anexo 1.2.4. Andrea ADAMI: *Osservazioni per ben regolare...*, [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_oSdOXnRPsjoc](https://archive.org/details/bub_gb_oSdOXnRPsjoc) (consultado el 30/10/2016).

<sup>513</sup> Glenda G. THOMPSON: «Music in the Court Records of Mary of Hungary», *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 34, n° 2 (1984), p. 137, citando a Maurice VAN DURME: *Les Archives generals de Simancas et l'histoire de Belgique*. Bruselas, Paleis Der Academiën, 1968, III, pp. 289-292.

<sup>514</sup> Véase THOMPSON: «Music in the Court Records...», p. 137. citando el estudio de Frances A. YATES: «Charles V and the Idea of the Empire», en *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*. Londres, 1975, pp. 1-28.

estos años gozaría de una actividad musical y un número elevado de componentes sin precedentes.

La escasa información sobre la vida de Francisco de Peñalosa en Roma que se ha obtenido de la búsqueda en los principales fondos del Archivio Segreto Vaticano, la Biblioteca Apostólica Vaticana y el Archivio di Stato di Roma se ha combinado con los datos que aportan los registros de bulas y breves papales ya transcritos por Frey, y Castrillo y Elústiza. En todos aquellos documentos se muestra a un componente activo como cantor del coro papal, con papeles protagonistas –realizando la pasión a solo en el año 1518– y como músico secreto y cubiculario del papa León X. La ayuda que le pudo haber propiciado el obispo Gabriel Merino para integrarlo dentro de la corte papal pudo haber sido muy relevante. Más tarde, el interés del papa por mantener a Peñalosa entre los suyos se mostró desde el primer momento, imponiendo su voluntad para que permaneciese en su puesto pontificio ante el cabildo de Sevilla. Este se sentía respaldado por el poder regio de los Reyes Católicos y, más tarde, de Carlos I para demandar y amenazar a los músicos ausentes que poseían cargos y beneficios en la catedral hispalense. Sin embargo, la autoridad del papa no solo insistiría en la presencia de Peñalosa en su capilla y su cámara, sino que solicitaría para el músico hispano la dignidad del arcedianato de Carmona al obispo de Oviedo, Diego de Muros, que hasta entonces poseía el cargo. Además, permitió que Peñalosa recibiese numerosas pensiones por antiguos beneficios más el salario estimado como arcediano del cabildo; de tal modo, sería uno de las dignidades mejor pagadas de la archidiócesis de Sevilla. Del mismo modo, favorecía a su hermano, el posible Juan de Peñalosa –que ya por entonces era canónigo de la catedral de Segovia–, otorgándole dignidades mayores.

Todos estos hechos muestran la estima –y hasta el empeño– del papa por preservar a sus músicos preferidos. Con la creación de la *musica segreta* para su cámara privada –donde también servía Peñalosa– se demuestra la gran afición musical, al igual que por el resto de las artes, en las que dedicaba una financiación a proyectos artísticos como los desarrollados por figuras como Rafael o Bramante. No es, por tanto, extraño que proveyera de dispensas papales y beneficios a aquellos sirvientes de la Cámara Apostólica que le recompensaban con buenas y virtuosas interpretaciones, como posiblemente fuese el caso de Peñalosa: tanto a nivel público como privado.

En cuanto a las características interpretativas que impregnaban la música de la corte pontificia, la estética fue cambiando de un papado a otro. Mientras el maestro de

ceremonias de Alejandro VI expresaba la misma hostilidad hacia las interpretaciones hispanas que la que recibía la comunidad hispana en Roma, el paso al pontificado de Julio II supuso un cambio de gusto hispanófilo. Las extravagancias del papa Médici, León X, se reflejan hasta en el modo en el que trata de cambiar las costumbres de la interpretación de la Capilla Sixtina, aunque suponga estar en contra del resto de cardenales y del mismo maestro de ceremonias. En más de una ocasión perjudicaba a altos cargos obligándoles a pagar a los cantores ciertas cantidades para obtener la pompa requerida en la capilla pontificia (véase el apéndice 1.2.4.a). Debido al alto número de músicos españoles en su capilla y a la amplia gama de ocasiones en las que estos intervenían, puede que imperara el carácter y las prácticas de tradición hispana, que tanto pudieron agradar al papa y que suponían un *novus modo* de entender las ceremonias. Algunos de estos cambios afectaban al carácter de la interpretación, de expresión lánguida y austera; a la introducción de secciones de polifonía en la interpretación de las pasiones –desde el pontificado de Alejandro VI–; o bien la *performance* a solo, como fue el caso de Peñalosa. También se puso de moda el uso del *alternatim* y la improvisación para el salmo *Miserere mei, Deus*, características de la práctica hispana. La fuente de Andrea Adami muestra que en el gusto del siglo XVIII cabía la práctica del fabordón y la alternancia para la interpretación de este salmo; sin embargo, se rechazaba por completo la improvisación y los embellecimientos que eran prototípicos en esta pieza. La costumbre interpretativa ofrecida y aceptada como «buena y devota» por Paris de Grassis no era adecuada para el maestro de ceremonias Andrea Adami ya que deformaba la música de su época.<sup>515</sup> El primitivo uso del fabordón, por petición ex profeso de León X, generalmente no tenía buena recepción por los miembros de la capilla, que preferían cantarlo seguramente a través de las improvisaciones. Dado el gran número de músicos españoles en la Curia y el decantado gusto de los tres papas por la interpretación de las pasiones al modo hispano, ¿podría haber sido distinta la tradición oral improvisatoria de procedencia ibérica a la del resto de las naciones que se congregaban en la capilla pontificia? Si fue así, ¿cómo era? Y, sobre todo, ¿podría haber influido en los nuevos modos de composición en la corte romana? Teniendo bien claro que las costumbres hispanas se infiltraron en los gustos de la capilla pontificia desde los tiempos de Alejandro VI, estas serán las preguntas a responder en el apartado 5.2 sobre las características de la *res facta* y *contrapunto alla mente* en la tradición hispana.

---

<sup>515</sup> Véase el apéndice 1.2.3.o.

### 1.3. REGRESO A SEVILLA: SUS ÚLTIMOS AÑOS

Durante los años de Roma, el canónigo y más tarde arcediano de Carmona continuaría cobrando sus frutos por dichos cargos, desde la exigencia del papa León X tras la negativa del cabildo.<sup>516</sup> Su regreso se comprueba por el incremento de las quitaciones de pago de 1521, año en el que moriría el papa, se trasladaría a Sevilla y volvería a estar presente en la catedral por el incremento económico mostrado en su nómina y, concretamente, en el cargo de la pitancería (recordemos, aquel sueldo variable que tiene que ver con la asistencia a los cultos).<sup>517</sup>

En 1522 se le vería en todas las festividades –excepto en algunas como en las 1ª, 2ª y 3ª Tinieblas, Maitines del Corpus Christi y en los Maitines de Navidad– en las que se realizaban procesiones, por las que cobraría 9576 maravedís como el resto de dignidades de la catedral.<sup>518</sup> Probablemente las recibiese a distancia, pues estaría ausente del mismo modo que las dignidades y algunos canónigos, racioneros y medio-racioneros del cabildo.

La vuelta a Sevilla en aquellos años no tuvo que ser nada agradable para un cantor que había disfrutado de los lujos de la corte pontificia: desde 1520 la peste había azotado a la población hispalense.<sup>519</sup> La falta de trigo produjo sublevaciones de las comunidades y algunos motines. En 1522 se produjeron terremotos e inundaciones en la ciudad. El panorama fue muy desolador ante la hambruna padecida por los ciudadanos, como Diego Ortiz de Zúñiga hace constar en los *Anales eclesiásticos y seculares de Sevilla*:

Había sido este año muy estéril, fatalidad que se repitió por algunos de los pasados, y acudió a Sevilla multitud de mendigos de la comarca, que necesitó a sus dos Cabildos a cuidar a su socorro y recogerlos, porque con enfermedades de que estaban infestos no dañasen la Ciudad, y de que habían muerto por las calles más de quinientos, espectáculo muy lastimoso: disputó el Cabildo Eclesiástico [...] personas de gran caridad y zelo, que en los Hospitales recogiesen aquellos pobres, donde teniéndolos separados los mantuviesen a su costa y a la del Arzobispo y Cabildo secular, que cada día daba ocho fanegas de trigo de su pósito, y de lo que tenía

---

<sup>516</sup> Véanse las tablas 1.1.2 y ACS, *Mesa capitular*, Libros de procesiones 438 (sign. nueva 08085), f. 58v; Libro de gallinas 2b (sign. nueva 07641), f. 125v.

<sup>517</sup> ACS, *Mesa capitular*, Libro de gallinas 2b (sign. nueva 07641), f. 125v.

<sup>518</sup> ACS, *Mesa capitular*, Libros de procesiones 439 (sign. nueva 08086), f. 52v; véase también ACS, *Mesa capitular*, Libro de manuales 252 (sign. nueva 07898), ff. 30v, 43r y 49v.

<sup>519</sup> Véase Juan Ignacio CARMONA GARCÍA: *Enfermedad y sociedad en los primeros tiempos modernos*. Universidad de Sevilla, 2005, pp. 39-40 y Joaquín HERRERA DÁVILA: *El Hospital del Cardenal de Sevilla y el Doctor Hidalgo de Agüero: Visión histórico-sanitaria del Hospital de San Hermenegildo de Sevilla (1445-1837)*. Joaquín Herrera Dávila, 2010, p. 97.



prevenido para el socorro público, habiendo ganado licencia de los Gobernadores y Consejo Real para darlo y para buscar medios para pagarlo.<sup>520</sup>

La consecuencia de estos sucesos ocurridos entre 1520 y 1522 fue la cifra de más de 50 000 bajas por hambre y peste, según contabilizaba el arcediano de Niebla y obispo de Escalas.<sup>521</sup> Además, en 1523 fallecería en el monasterio de San Jerónimo el arzobispo de Sevilla que anteriormente había protegido a Peñalosa, Diego de Deza.<sup>522</sup> La vida se había vuelto gris para el arcediano y él, como privilegiado, al menos tendría el lujo de ausentarse durante aquellos años fatídicos. Entre los manuales de pintancería se encuentran las listas de beneficiados que huyeron a otros lugares tras la peste; durante su ausencia estos no dejaron de percibir las retribuciones de su puesto –tanto las fijas como las variables–.<sup>523</sup> Peñalosa se trasladaría a un paradero desconocido entre la fecha del 4 de marzo de 1522 hasta el 19 de enero de 1524, siendo el que más cobraría de los cuatro arcedianos de la archidiócesis durante ese periodo.<sup>524</sup>

A su regreso, Peñalosa no se muestra de forma activa en los documentos de la catedral, siendo su nombramiento como tesorero el 24 de marzo de 1525 lo más llamativo de lo que las actas capitulares recogen sobre su situación en el cabildo.<sup>525</sup> Este cargo era de los más importantes dentro de la lista de dignidades, solo superándolo en jerarquía el deán y el chantre en el cabildo hispalense.<sup>526</sup> Según el *Libro blanco*, al tesorero le correspondía guardar las llaves y arcas de la iglesia, custodiar las reliquias, el tesoro y todo lo dedicado al culto.<sup>527</sup> Entre otros cometidos, a Peñalosa se le observa organizando la cena de los apóstoles el 7 de junio de 1526, o mandando a los archiveros que buscaran la documentación de la dote de las casas que él mismo dejaba al cabildo.<sup>528</sup>

Puede que el compositor se retirase parcialmente de los quehaceres catedralicios debido a su delicada salud en aquel momento. Un indicio podría ser la cesión de la canonjía que anteriormente disfrutaba Francisco de Peñalosa a su sobrino Luis de

---

<sup>520</sup> Diego ORTIZ DE ZÚÑIGA: *Anales eclesiásticos y seculares [...] de Sevilla [...] que contienen sus mas principales memorias desde el año de 1246 [...] hasta el de 1671 [...]*. Ilustrados y corregidos por D. Antonio María Espinosa y Carzel. Madrid, en la Imprenta Real, 1795, vol. III, p. 330.

<sup>521</sup> En Francisco MORALES PADRÓN: *La Ciudad del Quinientos*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977, p. 114, el investigador cree exagerada la cifra en aquella época.

<sup>522</sup> HERRERA DÁVILA: *El Hospital del Cardenal...*, p. 97.

<sup>523</sup> ACS, *Mesa capitular*, vol. 00620B, ff. 5v-25r (4-III-1522-30-VIII-1522).

<sup>524</sup> *Ibid.*, ff. 25v, 26v, 29r, 37r, 40v, 50v, 51v.

<sup>525</sup> Se presentan bulas para el nombramiento. ACS, AC, sing. 7059, f. 45r. Véase STEVENSON: *Spanish Music in the age of Columbus...*, p. 150.

<sup>526</sup> ACS, *Mesa capitular*, Libro blanco nº 1489 (sign. nueva 09150), f. 70r.

<sup>527</sup> *Ibid.*, f. 68r.

<sup>528</sup> ACS, AC, sing. 7059, ff. 140v, 171v.

Peñalosa ante firma del notario capitular en fecha 2 de abril de 1527, registrada en el *Libro colorado antiguo*.<sup>529</sup> Podría haber tomado esa decisión con el fin de ir atando cabos ante un posible debilitamiento de su estado físico. Luis de Peñalosa disfrutaría del cargo desde 1527 hasta 1554 –cuando otro clérigo le sucedería en la canonjía– y a su vez firmaría como mayordomo los libros de la Fábrica entre los años 1532 y 1537, con lo que pareció asentarse plenamente en la catedral hispalense.<sup>530</sup> A él también le cedería las casas arrendadas por el cabildo en la calle Borceguinería el 13 de mayo de 1528.<sup>531</sup>

El año de 1528 sería decisivo. Las nóminas mostrarían el descenso de sus frutos por su muerte el miércoles 1 de abril de 1528 mientras residía en la calle Abades.<sup>532</sup> Al no conocerse la fecha de su nacimiento se desconoce la edad de su muerte y si la epidemia – aun estando ausente de la ciudad infestada– pudo haberle afectado la salud de forma fulminante. Elústiza y Castrillo citan la famosa inscripción en su sepulcro situado en la nave de San Pablo: «Aquí yace el Muy Ilte. Sr. Francisco de Peñalosa, Arcediano de Carmona, Canónigo de esta Sta. Iglesia, que murió el 1º de abril de 1528».<sup>533</sup> A pesar de las indicaciones del investigador, desgraciadamente no se ha logrado localizar la tumba del compositor en la investigación llevada a cabo para esta tesis.

---

<sup>529</sup> ACS, *Secretaría*, Personal, *Libro colorado antiguo*, ff. 7r y 12r.

<sup>530</sup> ACS, *Fábrica*, libros 56-60.

<sup>531</sup> ACS, *Mesa capitular*, Libro blanco nº 1489 (sign. nueva 09150), ff. 58v, 59r.

<sup>532</sup> ACS, *Secretaría*, nº 382, f. 12v. Véase también STEVENSON: *Spanish Music in the age of Columbus...*, p. 150.

<sup>533</sup> ACS, *AC*, sing. 7056, ff. 1r, 24r, 25r, 110r; *Mesa capitular*, libro 07641/2B, ff. 438, 439, 1489; *Fábrica*, libro 408, f. 214r. ELÚSTIZA y CASTRILLO: *Antología musical...*, p. XLI.



Ilustración 1.3.1. Capilla de Santa María de la Antigua en la catedral de Sevilla.<sup>534</sup>

Y como se afirmó en el inicio, la única mención al compositor se daría en 1539 con Cristóbal de Villalón en su diálogo dentro de la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Casi trescientos veinte años pasarían hasta que Hilarión Eslava retomara la famosa frase para aludir al reconocimiento del que fuera uno de los mejores compositores de su tiempo.

La biografía de Peñalosa resulta un caso ciertamente excepcional en comparación con su compañero de capilla Anchieta, del que se conocen bastante más datos, como se apuntó anteriormente, siendo el caso contrario para otros compositores con los que también tuvo contacto, como Pedro de Escobar, Pedro de Porto o los hermanos Tordesillas, sobre los que aún queda bastante por investigar. La información para la vida de Peñalosa que se puede extraer de las fuentes es generalmente de tipo administrativo-

<sup>534</sup> Fotografía extraída por la autora.

económica, lo que configura la base para conocer sus diversas estancias por las diferentes instituciones que frecuentó. Los demás documentos extraídos (como las cédulas y las actas capitulares de Sevilla) aportan información aún más relevante sobre el papel de Peñalosa en la corte aragonesa, donde se muestra el prestigio y la fama que llegó a alcanzar, haciéndose completamente necesario para Fernando el Católico, el cual acabó nombrándole maestro de música del infante Fernando. A su vez, por los breves papales y las referencias a estos en las actas capitulares hispalenses se conoce la importancia del compositor en la capilla pontificia hasta el punto de que el papa León X intercediera por su músico ante el cabildo sevillano en varias ocasiones. Una prueba fehaciente de la calidad de Peñalosa como cantor fue su nombramiento como músico secreto de la cámara privada del papa Médici. La nueva carta descubierta –tratándose de la primera epístola en castellano que se ha encontrado del músico– refleja una petición al obispo Gabriel Merino, que por entonces gozaba de un poder influyente en la Curia: el que le pudo haber procurado el viaje de Peñalosa a Roma. Por otro lado, de los *Diarii Sistinei* se han podido conocer las diferencias interpretativas entre los cantores hispanos y los de las restantes naciones, así como la relevancia del intercambio musical producido en la capilla pontificia en aquellos años.

Si algo se ha de extraer de su vida es el papel fundamental que jugó en el ambiente musical de su época. La calidad y la cantidad de sus composiciones (al menos de las que a día de hoy se conservan, como se mostrará en el siguiente apartado) le hicieron merecer diversos reconocimientos del rey, del papa y del cabildo hispalense a lo largo de su trayectoria vital, hechos sin parangón en las biografías de los demás músicos hispanos de su época. A continuación, conectaremos todo el contexto musical de su producción con las fuentes conservadas y las hipótesis sobre el origen y procedencia de cada una.



## **CAPÍTULO 2: LAS FUENTES Y EL CONTEXTO DE SU PRODUCCIÓN**



Las misas de Francisco de Peñalosa se conservan en varias fuentes entre las que se destacan dos principalmente: E-Tz 2-3 (o el manuscrito 2-3 de la Biblioteca de la Iglesia Catedral de Tarazona), donde se conservan las seis misas completas (siendo cinco de las cuales *unica*) y los dos movimientos sueltos de la misa *Rex Virginum* (un *unicum* del manuscrito); y P-Cug 12 (o el manuscrito 12 de la Biblioteca Geral da Universidade Coimbra), donde se encuentra la misa *Del ojo* (ff. 37v-53r) que incluye un *Alleluia* de nueva composición entre los movimientos Gloria y Credo y excluye los Agnus Dei II y III que se hallan en Tarazona 2-3. Otras fuentes secundarias como el manuscrito 5 de Tarazona contienen un Kyrie y una *Missa ferial* –sin Gloria y Credo e incompleta en los movimientos del Sanctus y Agnus Dei– del autor (E-Tz 5, ff. 66v-67r; 93v-94r); en el manuscrito 5 del Orfeó Català en Barcelona se preserva un *Kyrie* suelto a tres voces; y, por último, en el impreso de Gonzalo de Baena, el *Arte novamente inventada para aprender a tanger* (1540) se conserva el *Kyrie* a dos voces para instrumentos de tecla.<sup>1</sup>

Fuente	Folio	Título	VV.	Ediciones
E-Tz 2-3	94v-104r	<i>Ave Maria Peregrina</i>	4	ANGLÈS: 1941, pp. 55-98. IMRIE: 1993, pp. 1-39. PRECIADO: 2000, pp. 42-112,
E-Tz 2-3	104v-114r	<i>Por la mar</i>	4-6	IMRIE, 1994, pp. 1-36.
P-Cug 12	37v-53r	<i>Del ojo</i>	4	IMRIE: 1978, pp. 3-28.
E-Tz 2-3	114v-124r			PRECIADO: 2000, pp. 113-184.
E-Tz 2-3	124v-134r	<i>L'homme armé</i>	4	IMRIE, 2000, pp. 1-33. KNIGHTON, 2001, pp. 147-148 (fragmento)
E-Tz 2-3	134v-144r	<i>Adieu mes amours</i>	4	KNIGHTON, 2008, pp. 1-30.
E-Tz 2-3	144v-152r	<i>Nunca fue pena mayor</i>	4	ANGLÈS, 1941, pp. 99-124. PRECIADO, 2000, pp. 185-204. IMRIE, 1993, pp. 1-29.
E-Tz 2-3	200v-209	<i>Rex Virginum</i>	4	CARTER, 2007, pp. 63-103 (incompleta).
E-Tz 5	66v-67r	<i>Kyrie eleison</i>	4	---
E-Tz 5	93v-94r	<i>Misa ferial</i>	4	---
E-Boc 5	60v-61	<i>Kyrie</i>	3	---
Baena ( <i>Arte novamente...</i> )	13r-13v	<i>Kyrie</i>	2	KNIGHTON, 2012.

Tabla 2.14.1. Fuentes de las misas y movimientos sueltos de Francisco de Peñalosa.

<sup>1</sup> Véase la fuente original en [http://imslp.org/wiki/Arte\\_novamente\\_inventada\\_para\\_aprender\\_a\\_tanger\\_\(Baena,\\_Gonzalo\\_de\)](http://imslp.org/wiki/Arte_novamente_inventada_para_aprender_a_tanger_(Baena,_Gonzalo_de)) (consultada el 28/03/2017).



Algunos investigadores han estudiado los fondos inventariados de Tarazona 2-3,<sup>2</sup> y otros tantos han trabajado la fuente desde el punto de vista paleográfico y codicológico.<sup>3</sup> Más tarde, Eva Esteve realizaría un resumen historiográfico sobre el objeto de estudio del manuscrito, describiendo y catalogando su contenido y las ediciones musicales producidas sobre esta obra.<sup>4</sup> Los libros de polifonía de Coimbra han sido mayoritariamente investigados por Owen Rees, que se ha detenido sobre todo en la difusión de repertorios portugueses y las relaciones entre los músicos peninsulares.<sup>5</sup> También Emilio Ros-Fábregas se detuvo en ciertos aspectos sobre el repertorio y las concordancias de este manuscrito y otros como E-Boc 5.<sup>6</sup> El manuscrito 5 de Tarazona queda prácticamente desconocido para la Musicología actual, siendo los estudios de Higinio Anglés, Jane Hardie y Pedro Calahorra los únicos en los que aparece un inventario de su repertorio, una descripción de su contenido y algunas características codicológicas.<sup>7</sup> La introducción de Knighton al impreso de Gonzalo de Baena descubierto en los años 90 introduce algunos datos sobre el contexto cortesano portugués donde se originó el impreso; en su artículo también introduce algunos elementos descriptivos del volumen y del repertorio.<sup>8</sup>

---

<sup>2</sup> Higinio ANGLÉS: *La música en la Corte de los Reyes Católicos*. 1, Polifonía religiosa. Barcelona, Instituto español de musicología, 1960, pp. 122-124; Justo SEVILLANO: «Catálogo Musical del Archivo Capitular de Tarazona», *Anuario Musical*, vol. 16 (1961), pp. 150-155; Pedro CALAHORRA: *Polifonía aragonesa IX. Autores hispanos de los siglos XV-XVI de los ms 2 y 5 de la catedral de Tarazona*. Institución «Fernando el Católico». Sección de música antigua. Excm. Diputación Provincial de Zaragoza, 1995, pp. 13-24; Tess W. KNIGHTON: *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Versión española de Luis Gago. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 171-121; Kenneth KREITNER: *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*. Woodbridge, Boydell Press, 2004.

<sup>3</sup> Jane M. HARDIE: «The Motets of Francisco de Peñalosa and their manuscript sources». Tesis doctoral, University of Michigan, 1983, vol. I, pp. 43-44; Emilio ROS-FÁBREGAS: «The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and edition in the context of the Iberian and continental manuscript traditions». Tesis doctoral, City University of New York, 1992, vol. I, pp. 237-244.

<sup>4</sup> Eva ESTEVE ROLDÁN: «Manuscrito Musical 2-3 de la Catedral de Tarazona: Estudio historiográfico», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 32, nº 1 (2006), pp. 131-172.

<sup>5</sup> Owen REES: *Polyphony in Portugal c. 1530-c. 1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*. Nueva York y Londres, Garland, 1995, pp. 185-194; ID: «The Coimbra Manuscripts and the “Spanish Court Repertory”: The Motet *Peccavi Domine*», en Manuel Pedro Ferreira (ed.), *Musical Exchanges, 1100–1650: Iberian Connections*, Iberian Early Music Studies 2. Kassel, Edition Reichenberger, 2016, pp. 191–208.

<sup>6</sup> Emilio ROS-FÁBREGAS: «Orígenes e inventarios de un manuscrito catalán del Renacimiento con repertorio polifónico internacional: Barcelona, Biblioteca del Orfeó Català, ms. 5», en *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550): actas del Coloquio Internacional*. Congreso celebrado en Lleida, del 1 al 3 de abril de 1996. [Lleida], ediciones de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 141-176.

<sup>7</sup> ANGLÉS: *La música en la Corte...*, p. 125; HARDIE: «The Motets of Francisco de Peñalosa...», pp. 52-75; CALAHORRA: *Polifonía aragonesa...*, pp. 21-24.

<sup>8</sup> Tess KNIGHTON (edición y estudio): *Gonzalo de Baena. Arte para tanger (Lisboa, 1540)*. Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical Arte para tanger, 2012; ID: «A Newly Discovered Keyboard Source (Gonzalo de Baena's Arte novamente inuentada pera aprender a tanger, Lisbon, 1540): A Preliminary report», *Plainsong & Medieval Music*, vol. 5, nº 1 (abril, 1996), pp. 81-112; ID:

Ante este panorama, en este apartado se realizará una síntesis sobre los aspectos más significativos de las fuentes que contienen las misas y movimientos sueltos de Peñalosa, dedicando especial atención a E-Tz 2-3 y P-Cug 12, donde se hallan las misas completas. De cada manuscrito se destacarán los datos más relevantes sobre el contexto del origen y la datación, poniendo sobre la mesa las hipótesis más plausibles con el fin de conocer el ámbito en el que estas obras litúrgicas fueron creadas. Todo ello contribuirá a contextualizar el estudio posterior sobre el estilo musical de Peñalosa en sus misas y a comprobar bajo qué circunstancias se producía y financiaba la música en la época de los Reyes Católicos.

## 2.1. EL MANUSCRITO 2-3 DE TARAZONA (E-Tz 2-3)

### El contenido

La fuente más rica de música litúrgica hispana de principios del siglo XVI es este manuscrito Tarazona 2-3. Con un total de ciento dieciocho obras sacras en latín –a tres, cuatro y, a veces, cinco voces– fue destinado probablemente a instituciones de tipo cortesano o catedralicio. El autor más representado en el manuscrito es Francisco de Peñalosa, del cual se conservan 40 obras –entre ellas, las seis misas completas, más el Gloria y Credo de la misa compuesta *Rex Virginum*–. Le siguen Pedro de Escobar –22 obras más tres movimientos de misa–, Alonso Pérez de Alba –20 obras y un movimiento– y Juan de Anchieta –7 obras y tres movimientos–, siendo los compositores más importantes en tiempos de los Reyes Católicos. También se conservan obras de compositores extranjeros como «Periquin» –cuyo hipotético autor pudo haber sido Guillaume Pietriquin, o Pietrequin Therache o Pierre de La Rue, según Kreitner–,<sup>9</sup> el *Pange Lingua* de Johannes Urreda (obra compuesta en la Península por este autor extranjero), los motetes *O bone Jesu* (con otras atribuciones)<sup>10</sup> y *Ave Maria* de Loyset

---

<sup>9</sup> Kreitner defendería esta hipótesis hace 25 años en «Franco-Flemish Elements in Tarazona 2 and 3», *Revista de Musicología*, vol. 16, nº 5 (1993), *Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales del Mediterráneo y sus Ramificaciones*, pp. 2570- 2576. Desde entonces no está convencido de la atribución a La Rue. Véase KREITNER: «Spain Discovers the Mass...», p. 278; léase también el informe de Cristina DIEGO PACHECHO: «La musique lorraine à la Renaissance: diffusion, rayonnement et circulation. L'exemple de Thérache», en *La Renaissance en Europe dans sa diversité*, nº 20, pp. 347-362. Groupe XVIe et XVIIe siècles en Europe, Université de Lorraine, donde se aborda la cuestión de la difusión del repertorio del compositor lorenense en manuscritos hispanos.

<sup>10</sup> Si bien Tess Knighton en *Motetti de la Corona. Libro tertio de Petrucci* (RISM 1519<sup>2</sup>), el motete *O bone Jesu* tiene atribución a Compère en esta fuente, en otros manuscritos hispanos se adscribe a Peñalosa, Ribera y Anchieta. Según la autora, el más plausible pudo haber sido Ribera, dada la fiabilidad de la autoría en las obras del manuscrito E-Tz 2-3. Véase Tess KNIGHTON: «Francisco de Peñalosa; New works lost and found», en David Crawford (coord.), *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*. Pendragon,

Compère o el motete *Ave festiva ferculis* de Josquin, si para Kreitner y Ruiz Jiménez rechazan su adscripción al franco-flamenco.<sup>11</sup> Como señala Kreitner, a diferencia de otros manuscritos ibéricos –como Barcelona 454 o Segovia s.s.–, la representación del repertorio internacional aquí es bastante limitada, dando mayor cabida al producto local en lugar del extranjero.<sup>12</sup>

La obra contenida está ordenada por géneros y, dentro de estos, por texturas de menor a mayor y por orden del año litúrgico, pues en los himnos, aleluyas y lamentaciones se especifica la fiesta para la que iba destinada la pieza.<sup>13</sup> Como señala Esteve, esta estructura indica una intención práctica en instituciones donde se encuentra amplio repertorio sacro, como catedrales, cortes regias o monasterios.<sup>14</sup> Este nivel de organización litúrgica es notable, pues dicha estructura no se muestra en otros manuscritos de la época, tan solo ligeramente en E-SE s.s.

OBRAS	FOLIOS	MANUSCRITOS HASTA 2003
<b>20 HIMNOS</b>	Iv-XXIr	Ms. 2
<b>15 MAGNÍFICATS</b>	XXIv-LXVIIr	Ms. 2
<b>4 ASPERGES</b>	LXVIIv-LXXIIIr	Ms. 3
<b>17 MISAS</b>	LXXIIIv-CCXXVIIr	Ms. 3
<b>2 RESPONSOS</b>	CCXXVIIv-CCXXIXr	Ms. 2 (después del <i>Deo Gratias</i> )
<b>2 SALVES</b>	CCXXIXv-CCXXXIVr	Ms. 2 (después de responsos)
<b>9 ALLELUIAS</b>	CCXXXIVv-CCXLIIIr	Ms. 3
<b>44 MOTETES</b>	CCXLIIIv-CCLXXXVIIIr	Ms. 2
<b>4 LAMENTACIONES</b>	CCLXXXVIIIv-CCXCIXr	Ms. 2
<b>1 DEO GRATIAS</b>	CCXCIXv	Ms. 2

Tabla 2.1.2. Tabla del contenido, foliación y correspondencia con los manuscritos de E-TZ 2-3.<sup>15</sup>

2002, p. 250. Véase también KREITNER: *The Church Music...*, p. 117-122; ROS-FÁBREGAS: «The Manuscript Barcelona...», pp. 73-74.

<sup>11</sup> Para el estudio de estas obras en el manuscrito véase KREITNER: «Franco-Flemish...», pp. 2567- 2586. Para la discusión sobre el motete *Ave Festiva Ferculis* véase KREITNER: «Ave festiva ferculis and Josquin's Spanish Reputation», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 128 (2003), pp. 2-3, donde el autor cree que estilísticamente no se ajusta al lenguaje de Josquin, entre otros argumentos; además Juan Ruiz ha destacado que el texto de ese motete se encuentra entre las fuentes hispalenses como un responsorio de maitines para la fiesta de la Asunción. Juan RUIZ JIMÉNEZ: «Cathedral soundscapes: some new perspectives», en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016, pp. 267-268.

<sup>12</sup> KREITNER: «Franco-Flemish...», p. 2571.

<sup>13</sup> ESTEVE ROLDÁN: «Manuscrito Musical 2-3...», p. 132.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>15</sup> Información extraída de *Ibid.*, p. 135.

El volumen y peso son bastante superiores a otros manuscritos europeos de su época –570 x 400 mm, aproximadamente, y 16,4 kilogramos–, donde caben doce pautados por página copiados por un mismo copista.<sup>16</sup> La excepcionalidad de su tamaño indicaría que posiblemente fuese una fuente compilada en una institución importante, bajo una actividad de mecenazgo considerable y probablemente interpretada por un coro de más de un cantor por voz (véase el capítulo 5).<sup>17</sup>

En 2003 se produciría la restauración del manuscrito. Las notas adjuntas en la contraportada de las cubiertas originales –que se desecharon anteriormente–<sup>18</sup> desvelaban lo siguiente en el manuscrito 2:<sup>19</sup>

Este libro se partio para que fuese mas manual y asi faltan muchas obras de la tabla vieja que esta adelante, las cuales se hallaran en otro libro destas mesmas cubiertas que no tienen tabla. [Otro amanuense] En el inventario nuevo que tomo el canónigo Joan Blasco por orden de los Sr. del Cabil, esta foliado continuamente, y asi no sea de traer cuenta con el otro cuerpo que dice arriba. [Otro amanuense] Hizose el inventario en febrero de 1591.<sup>20</sup>

Y en el manuscrito 3:

Este libro es parte de otro libro que tiene las mesmas cubiertas y se partio para que fuese mas manual y las obras deste estan rubricadas en el otro libro compañero deste. En el inventario nuevo que tomo el doctor can° Juan Blasco en febrero de mil quinientos y nobenta y uno esta foliado este libro comenzando desde uno asta el fin y assi quanto a este particular no se a de tener en cuenta con el otro que attriba dice.<sup>21</sup>

También la numeración y paginado de cada obra son distintos por la separación en dos bloques:<sup>22</sup> una en números romanos a lo largo de todo el manuscrito sin dividir y otra en números arábigos independiente para cada volumen separado.<sup>23</sup> Como indica Knighton, con la división del manuscrito se vio trastocado el orden original de las piezas, agrupadas en función del género litúrgico: los *Asperges* y los *Alleluias* se colocaron junto

---

<sup>16</sup> Con la restauración del códice y su guillotinado es necesaria una nueva medición, como señala Esteve. *Ibid.*, p. 134.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>18</sup> Según las conversaciones con Knighton, la investigadora indica que las cubiertas fueron reemplazadas en algún momento entre 1981 y 1983, años en los que fue a la catedral para investigar el manuscrito.

<sup>19</sup> La restauración se produjo gracias a la Sección de Música Antigua de la Institución Fernando el Católico. La presentación del manuscrito tuvo lugar el 18 de febrero de 2003 en la misma, tras la que la fuente volvería a la catedral turiasonense.

<sup>20</sup> Véase HARDIE: «The Motets of Francisco de Peñalosa...», pp. 46-47; CALAHORRA: *Polifonía aragonesa...*, p. 15.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>22</sup> ROS-FÁBREGAS: «Libros de música...», n° 17 (2002), p. 35.

<sup>23</sup> HARDIE: «The Motets of Francisco de Peñalosa...», pp. 45-46. Para ver la partición de cada volumen con su correspondiente foliación véase ESTEVE ROLDÁN: «Manuscrito Musical 2-3...», p. 135.

con las misas (manuscrito 3), mientras que los responsorios de difuntos, los *Salve regina* se dispusieron junto a los motetes (manuscrito 2).<sup>24</sup> Algunas obras también quedaron divididas entre los dos volúmenes.

### Cronología y procedencia

En cuanto a la cronología, la primera aproximación dada por Higinio Anglés fue la más acertada para los siguientes investigadores: se trata de un manuscrito de la primera mitad del siglo XVI.<sup>25</sup> Estos han lanzado nuevas hipótesis sobre dataciones más concretas, como Jane Hardie, entre 1540-1550, Tess Knighton, entre 1500-1520 (en base al repertorio contenido, pero no en referencia a la compilación del manuscrito), y Emilio Ros-Fábregas, entre 1530-1540, cada uno basándose en la confluencia de los compositores en las diversas instituciones que proponen como lugar de origen.<sup>26</sup> La tardía fecha sugerida por la primera investigadora tuvo que ver con la atribución que hizo Justo Sevillano sobre el magníficat de «Morales», creyendo que era Cristóbal y descartando la posibilidad de que fuese Rodrigo (un compositor y organista de la catedral de Sevilla anterior al conocido músico).<sup>27</sup> Por ello Hardie alejaría el *terminus ante quem* a 1540.<sup>28</sup> A día de hoy, Juan Ruiz queda convencido de que el tal Morales es Rodrigo por razones paleográficas y su filiación con otros manuscritos citados en inventarios.<sup>29</sup>

Sobre la procedencia del manuscrito, se plantearon dos caminos hipotéticos distintos:

- 1) La catedral de Sevilla es la hipótesis más plausible según Jane Hardie, Roberta Freund, Juan Ruiz Jiménez y Emilio Ros-Fábregas, debido a sus semejanzas con E-Sco 5-5-20, la estancia documentada de los principales autores en dicha institución o las correspondencias litúrgicas de sus himnos con breviarios hispalenses.<sup>30</sup> Además, como recientemente demostró Francesc Villanueva, uno

---

<sup>24</sup> Véase KNIGHTON: *Música y músicos...*, pp. 117-118.

<sup>25</sup> ANGLÉS: *La música en la Corte...*, vol. I, pp. 122-123.

<sup>26</sup> HARDIE: «The Motets of Francisco de Peñalosa...», p. 50; KNIGHTON: *Música y músicos en la corte...*, pp. 121-122; ROS-FÁBREGAS: «The manuscript Barcelona», pp. 242-3; Kenneth KREITNER: *The Church Music of Fifteenth-century Spain*. Woodbridge, The Boydell Press, 2004, p. 142.

<sup>27</sup> Emilio ROS-FÁBREGAS: «Rodrigo de Morales», *NG*. Edición online (consultada el 29/03/2017).

<sup>28</sup> Véase SEVILLANO: «Catálogo Musical...», p. 151; HARDIE: «The Motets of Francisco de Peñalosa...», pp. 50 y 240.

<sup>29</sup> RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*, pp. 139-140.

<sup>30</sup> Véase HARDIE: «The Motets of Francisco de Peñalosa...», pp. 50-52; Roberta FREUND: «Sevilla 5-5-20, Tarazona 2-3 y otras fuentes de la música ibérica del siglo XVI: una reconsideración de relaciones», *Fuentes*

de los autores mejor representados en el manuscrito es Pedro de Escobar, un compositor al que únicamente se le encuentra (de momento) en la catedral hispalense entre el 17-29 de junio de 1507 hasta finales de 1513 o principios de 1514.<sup>31</sup> Esta confluencia en la catedral de Sevilla de la mayoría de compositores representados en el manuscrito, así como también el tropo *Rex Virginum* de la misa homónima con la liturgia sevillana<sup>32</sup> son argumentos suficientes para considerar que este códice pudo haberse generado en dicha institución.

Además, Juan Ruiz señala varios inventarios de la catedral de Sevilla donde se muestran bastantes composiciones asociadas directamente con el repertorio de E-Tz 2-3, por lo que relaciona su compilación con esta institución. Entre otros, el inventario de 1588 contiene un *Libro de polifonía n° 6* descrito de la siguiente manera: «Otro libro de misas de Peñalosa, arcediano de Carmona, puntadas en pergamino, en marca mediana, viejo», que se identifica con un libro copiado para la catedral entre 1510 y 1511 por Pedro Martínez de Estabillo (citado anteriormente en el capítulo 1);<sup>33</sup> también aparece en las actas capitulares un «libro que tiene Francisco de Peñalosa, canónigo, de canto de órgano, que el cabildo lo haga trasladar».<sup>34</sup> La coincidencia de parte del contenido del volumen

---

*musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550): actas del Coloquio Internacional*. Congreso celebrado en Lleida, del 1 al 3 de abril de 1996. [Lleida], Ediciones de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 203-217; Juan RUIZ JIMÉNEZ: «“Infunde amorem cordibus”: An Early 16th-Century Polyphonic Hymn Cycle from Seville», *Early Music*, vol. 33, n° 4 (2005), pp. 619-638; ID: *La librería de canto de órgano: creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación de Andalucía, 2007, pp. 36-38; ID: Juan RUIZ JIMÉNEZ: «“The Sounds of the Hollow Mountain”: Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance», *Early Music History*, vol. 29 (2010), pp. 38-48; además del estudio de ROS-FÁBREGAS: «The manuscript Barcelona...», pp. 238-244. Tess Knighton contestó al artículo de Roberta Freund señalando que las similitudes entre ambos manuscritos no son especialmente conclusivas pues, aunque la letra y otras características físicas sean parecidas, no tiene pruebas concluyentes y ambas fuentes fueron creadas por copistas profesionales en la época. Tess KNIGHTON: «“Motetes de la Salve”: Some Thoughts on the Provenance, Compilation and Use of Seville, Biblioteca Colombina 5-5-20», en Michael B. O'Connor y Walter Aaron Clark (eds.), *The Treasures of the Golden Age: Essays in Honor of Robert M. Stevenson*. Pendragon Press, 2012, pp. 29-58.

<sup>31</sup> El autor confirmó que las identidades de Pedro de Porto y Pedro de Escobar son distintas y que trabajaron en diferentes ámbitos. Escobar no ha aparecido en los documentos de las capillas cortesanas en ningún momento, por tanto, su ambiente únicamente es el sevillano hasta que se descubran más datos. Francesc VILLANUEVA SERRANO: «La identificación de Pedro de Escobar con Pedro do Porto: una revisión definitiva a la luz de nuevos datos», *Revista de Musicología*, vol. 34, n° 1 (2011), p. 58.

<sup>32</sup> Véase el siguiente apartado de las misas para observar ese estudio de caso. RUIZ JIMÉNEZ: «The *Libro de la Regla Vieja* of the Cathedral of Seville as a Musicological Source», en Kathleen E. Nelson (ed.), *Cathedral, city and cloister: essays on manuscripts, music and art in old and new worlds*. Ottawa, Institute of Medieval Music, 2011, p. 260; e ID: «“The Sounds of the Hollow Mountain”...», p. 231.

<sup>33</sup> RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*, pp. 92-93; ID: «“Infunde amorem cordibus”...», pp. 619-638.

<sup>34</sup> ACS, AC, 7055, f. 325v. Véase RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*, pp. 92-93.

de la Biblioteca Colombina (*Registrum B*, nº 3.227) con el manuscrito 2-3 sustenta aún más la hipótesis de origen hispalense.<sup>35</sup>

- 2) La segunda hipótesis respaldada por Knighton propone el ámbito cortesano de los Reyes Católicos como lugar de producción por varios motivos. El primero es el elevado número de autores que aparecen trabajando para dichas capillas castellana y aragonesa, como Alonso Pérez de Alba,<sup>36</sup> Juan de Anchieta, Pedro de Porto –incluyendo también a Pedro de Escobar bajo esta identidad cuando todavía no se había confirmado que eran dos músicos distintos–<sup>37</sup>, Pedro y Alonso Hernández de Tordesillas o Francisco de Peñalosa, entre otros.<sup>38</sup> El segundo es la aparición de los santos locales en la letanía del motete *Ave Maria* de Compère, diferente a las otras fuentes hispanas sobre esta obra (como E-SE ms. s.s. o E-Bbc 454).<sup>39</sup> La costumbre de añadir santos a la obra relacionados con la región o institución donde se interpretaban era muy frecuente en la época. Así se muestra en primer lugar a san Miguel, san Julián, san Luis (que pocas relaciones albergan con la catedral) y, en segundo, a los santos Gaudiose y Prudencio –ambos obispos de Tarazona– que aparecen añadidos a posteriori, tras lijar el manuscrito y copiar con una tinta menos intensa.<sup>40</sup>



Ilustración 2.1.1. Altus (izquierda) y tenor (derecha) en la letanía del motete *Ave Maria* de Compère con los nombres «Sancte Gaudiose» y «Sancte Prudenti» añadidos (E-Tz 2-3, ff. 181v-182r).

Como bien señalan las pruebas de Knighton, esto indicaría que la fuente llegaría desde otra institución (probablemente aragonesa) para ser utilizada en Tarazona en algún momento antes de 1591 (por el inventario en el que se muestra por primera vez el manuscrito en la catedral turiasonense, ya partido en dos

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 94-95.

<sup>36</sup> Si bien Juan Ruiz Jiménez está prácticamente convencido de que el compositor del manuscrito turiasonense no es dicho capellán cortesano sino el cantor que murió en Sevilla en 1504 (véase el siguiente capítulo para la misa *Rex Virginum*). RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*, p. 83.

<sup>37</sup> VILLANUEVA SERRANO: «La identificación de Pedro de Escobar...».

<sup>38</sup> KNIGHTON: *Música y músicos...*, pp. 117-121.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 119. Véase también el estudio de Roberta FREUND: «Sevilla 5-5-20, Tarazona 2-3...», pp. 203-217.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 119.

libros).<sup>41</sup> Por tanto, su argumento contradice la hipótesis de Emilio Ros-Fábregas, que se explica a continuación.

También destaca que el «Cancionero musical de Barcelona» (E-Bbc 454), originado entre 1500-1534 en la corona aragonesa, es la fuente que mayor número de concordancias ofrece con Tarazona 2-3 y por ello podrían haber tenido una procedencia similar.<sup>42</sup> Por último, otro argumento aportado por Grayson Wagstaff defiende que la primera misa de réquiem compuesta por Escobar (preservada en el manuscrito 2-3) fue destinada a algún miembro de la familia real, lo que ligaría la fuente aún más al ámbito cortesano.<sup>43</sup> A este respecto, Juan Ruiz le replicaría señalando la presencia de Escobar en Sevilla y el ajuste de aquel réquiem a la praxis de la catedral hispalense.<sup>44</sup> Tras analizar las exequias reales del príncipe Juan y de Isabel –donde se muestra que en dichas defunciones solo tres cantores interpretaban polifonía a tres voces–, Tess Knighton apoya el argumento de Ruiz, observando que esta misa a cuatro voces no fue destinada a dichos eventos.<sup>45</sup>

- 3) Una última hipótesis es la que ofrece Ros-Fábregas asociándolo a la corte del duque de Calabria, Fernando de Aragón. En la descripción del asiento de la biblioteca calabresa se encuentra «un libro de Peñalosa cubierto de cartón y cuero leonado», por lo que se descartaría esta conexión al no identificarse el aspecto con los libros de «cubierta blanca» o de «tapas plancas» con los que estaba hecho Tarazona 2-3 antes de la restauración.<sup>46</sup> Ros-Fábregas también informaba sobre la donación de este libro junto con 37 más al monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia en 1550.<sup>47</sup> El artículo de Jaime Moll deja claro el interés de los duques de Calabria en la música de principios del siglo XVI, como unos de los pocos mecenas en aquel tiempo en el que predominaba

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 119-120.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>43</sup> George Grayson WAGSTAFF: «Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and *Missa pro defunctis* by Spanish and Latin American Composers before 1630». Tesis doctoral, Universidad de Texas, 1995, pp. 196-197.

<sup>44</sup> RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*, p. 281-283.

<sup>45</sup> La autora indica que no necesariamente esta misa pudo haber sido compuesta en la catedral de Sevilla. KNIGHTON: «Music for the Dead: An Early Sixteenth-Century Anonymous Requiem», en Tess Knighton y Bernadette Nelson (eds.), *Pure gold: golden age sacred music in the Iberian world: a homage to Bruno Turner*. Edition Reichenberger, 2001, pp. 262-290.

<sup>46</sup> ROS-FÁBREGAS: «The manuscript Barcelona...», pp. 238-244; ID: «Libros de música...», *op. cit.*, n° 17 (2002), pp. 34-35.

<sup>47</sup> *Ibid.*, n° 15 (2001), p. 42.



la internacionalidad de los músicos en el ambiente cortesano de Carlos V.<sup>48</sup> La hipótesis de Ros-Fábregas cambió a raíz del descubrimiento de los inventarios, como se explica a continuación.

En una ponencia en el año de 1986, Juan José Carreras informaría sobre la existencia de dos inventarios de libros de polifonía de la catedral de Tarazona fechados en torno a 1550-1560, donde parece ser que en tal fecha Tarazona 2-3 ya se encontraba entre la biblioteca turiasonense.<sup>49</sup> Más tarde, Pedro Calahorra los transcribiría y publicaría en 1992, concretando la datación de algunos de ellos: Inventario 1 (I1), muy parecido a Inventario 2 (I2) –a excepción de unas treinta fuentes que no cita–; I2, que sería una copia de un inventario desaparecido de 1570; e Inventario 3 (I3), datado de 1591: la fuente que hasta el momento se conocía.<sup>50</sup> La descripción del manuscrito 2 en I2 es: «mas ay un libro con / cubierta blanca tiene himnos motetes magnificas / son los siguientes» (y se citan todas las obras de su contenido); la del manuscrito 3 en I2 es: «mas ay un libro de tablas blancas de missas y algunos / motetes».<sup>51</sup> Calahorra atribuiría el motete *O decus virgineum* a Francisco de Peñalosa por la información contenida en I2 –pues en el manuscrito aparecía sin su respectivo compositor–.<sup>52</sup> Comparando la fuente 2-3 entre los dos primeros inventarios, I2 añadiría 20 obras más con respecto a I1 (concretamente en el ms. 2).

En estos inventarios se incluye una descripción detallada de su contenido, por lo que Ros-Fábregas –que volvió a transcribirlos parcialmente– afirmarían sin un ápice de dudas lo siguiente: «el manuscrito Tarazona 2-3, el más importante de polifonía religiosa de la época de los Reyes Católicos, no fue copiado a principios del siglo XVI en Sevilla como hasta ahora se pensaba, sino que debió copiarse en Tarazona en la segunda mitad

---

<sup>48</sup> Véase Jaime MOLL: «Notas para la historia musical del Duque de Calabria», *Anuario Musical*, vol. 18 (1963), pp. 123-135; ID: «Libros de música e instrumentos musicales de Juana de Austria», *Anuario Musical*, vol. 20 (1965), pp. 11-23. Véase también sobre este tema Bernadette NELSON: «A choirbook for the Chapel of Don Fernando de Aragón, Duke of Calabria: The sacred repertories in Barcelona M 1166/1967», *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550): actas del Coloquio Internacional*. Congreso celebrado en Lleida, del 1 al 3 de abril de 1996. [Lleida], Ediciones de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 219-252 y Tess KNIGHTON: «La viuda de Mateo Flecha: perspectivas sobre el mecenazgo musical en el siglo XVI», *Resonancias*, n°33 (diciembre, 2013), pp. 71-87.

<sup>49</sup> ROS-FÁBREGAS: «The manuscript Barcelona...», p. 238, citando la ponencia de Juan José CARRERAS: «Un inventario de libros de polifonía en la catedral de Tarazona», *Congreso Internacional «La Música Española del Renacimiento»*. Zaragoza, 1986/XI/21-23.

<sup>50</sup> Pedro CALAHORRA: «Los fondos musicales en el siglo XVI de la catedral de Tarazona. I, Inventarios», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, vol. VIII, n° 2, pp. 9-56.

<sup>51</sup> I2, fuente 6, p. 7; I2, fuente 7, p. 10. CALAHORRA: «Los fondos musicales...», pp. 9-56.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 9-56.

del siglo». <sup>53</sup> Esta enunciación parte de I2, donde se describe exhaustivamente el contenido del manuscrito en la catedral. Una de las diferencias fundamentales entre I1 e I2 es que en el primero el manuscrito 2-3 seguía siendo una unidad, mientras que en el segundo aparece dividido en las dos partes para ser más manejable (como se explicará con más detalle a continuación). A su vez, Ros-Fábregas indica que el manuscrito 3 de I2 pudo haber sustituido a otro manuscrito más viejo que sí aparece descrito en I1: «ítem un libro de tablas viejo de missas de Peñalosa / que no sirve». <sup>54</sup> Junto a esta referencia, en I1 aparecen otras que podrían haber sido los manuscritos originarios sobre los que se compiló la fuente actual:

- 1) «Ítem otro libro viejo en que se haze platica de missas / y magnificas», que se corresponde en I2 con «un libro grande de tablas cubiertas de cuero pardisco / muy viejo para enseñar no bale ya para otro por estar hecho / pedaços». <sup>55</sup>
- 2) «Ítem otro libro viejo para enseñar con cubiertas co / loradas», que se corresponde en I2 con «mas ay un libro viejo con cubiertas coloradas hecho / pedazos y muy descuadernado de missas motetes y magnificas / y lamentationes lo mejor que ay en el esta todo sacado en limpio / en otros libros». <sup>56</sup>

Sobre todo esta última fuente unida al anterior libro de «missas de Peñalosa» podrían ser las más indicadas para el proceso de compilación del manuscrito Tarazona 2-3 desde estos libros desgastados que pertenecían en aquel momento a la catedral. Tras esta hipótesis surge la siguiente pregunta: si fue compilado a mediados de siglo para su uso en la catedral de Tarazona, ¿por qué no cambiaron desde un principio los santos locales (Gaudiano y Prudencio), venerados en dicha institución, en el motete *Ave Maria* de Compère? Esto podría responder a un origen distinto a Tarazona, como anteriormente argumentó Knighton; o bien a una reproducción exacta de los manuscritos que se conservaban en la catedral pero que procedían de diferentes instituciones, con lo que se vieron obligados a rectificar dichos santos *a posteriori*.

---

<sup>53</sup> Véase su estudio y transcripción en Emilio ROS-FÁBREGAS: «Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI», *Pliegos de Bibliofilia*, nº 15 (2001), pp. 37-62, nº 16 (2001), pp. 33-54, nº 17 (2002), pp. 17-54. Para las referencias que lo afirman véase este último volumen, pp. 34-35. Y la cita exactamente en ROS-FÁBREGAS: «Libros de música...», nº 15, p. 41.

<sup>54</sup> *Ibid.*, nº 17 (2002), p. 35. Véase I1, fuente 21, p. 16 en CALAHORRA: «Los fondos musicales...», pp. 9-56.

<sup>55</sup> I1, fuente 22, p. 16 e I2, fuente 24, p. 19 en *ibid.*, pp. 9-56.

<sup>56</sup> I1, fuente 24, p. 16 e I2, fuente 22, p. 22, en *ibid.*, pp. 9-56.

Ante los argumentos de Juan Ruiz Jiménez, parece que los manuscritos de origen sobre los que se compiló Tarazona no procediesen únicamente del territorio aragonés, sino que pudo haberse producido una amalgama de polifonía litúrgica generada en diferentes instituciones. De la idiosincrasia de cada una de las obras –con diferente combinación de claves y pensadas para diferentes agrupaciones vocales– se deduce que no fueron compuestas para una única formación vocal, sino para diversas procedentes de diferentes instituciones. Por otro lado, se debe recordar que fue en la catedral de Sevilla donde se encontró la única certeza sobre la copia de manuscritos con obra de Peñalosa y de otros músicos representados, a través del fondeo en los citados inventarios, actas capitulares y libros de obra y fábrica.<sup>57</sup> Por tanto, aunque sobre su compilación no haya certezas, parece que gran parte de las fuentes que fueron la base de Tarazona 2-3 podrían haber procedido de la catedral hispalense. Esto no indica que la mayoría de las obras fuesen compuestas para dicha institución, sino que parte de ellas –como las de Anchieta o algunas de Peñalosa– probablemente fuesen compuestas en el ambiente cortesano, donde ambos compositores pasaron gran parte del tiempo. Del mismo modo, los argumentos señalados por Juan Ruiz con respecto a la creación de los himnos de Tarazona 2-3 en Sevilla<sup>58</sup> no resultan muy convincentes cuando no se han llegado a conservar los libros litúrgicos de estos himnos en otras instituciones como las capillas reales u otras catedrales y, por ello, se desconoce el uso litúrgico de dichos ámbitos.

Al mismo tiempo, parece que Peñalosa pudo haber sido un buen agente para la compilación del manuscrito, pues –como se mostró en el capítulo 1– permaneció largo tiempo en el ambiente cortesano y de forma intermitente (durante su periodo como capellán de Fernando) y estable en la catedral de Sevilla (a partir de la muerte del monarca y de la vuelta de Roma). En conversaciones con Knighton, la investigadora propone una nueva posible hipótesis –aun consciente de la falta de pruebas documentales–: la compilación pudo haberla realizado Peñalosa para el infante Fernando durante aquellos años de magisterio, pues se trata de una fuente que aúna el repertorio producido en ambos contextos en los que sirvió y a su vez es donde se conserva la mayor parte del corpus del compositor. Ante la falta de pruebas, sigue sin conocerse el ámbito de su producción.

---

<sup>57</sup> RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*

<sup>58</sup> RUIZ JIMÉNEZ: «“Infunde amorem cordibus”...», pp. 619-638.

Sea como fuere, tanto si fue o no compilada en Tarazona,<sup>59</sup> todo indica que desde alrededor de 1570 hasta finales del siglo XVI, el manuscrito 2-3 se utilizó en la catedral turiasonense en un tiempo en el que, para la Capilla Real u otras instituciones eclesiásticas, dicho repertorio estaba anticuado.<sup>60</sup> No se trata de la única institución donde se sigue interpretando la polifonía de principios de siglo, pues este hecho se muestra en las cláusulas de la capilla musical del Santo Sepulcro (véase el apéndice 5), así como en otros manuscritos como el de Coimbra, que se explicarán a continuación. Esto ratifica el gusto continuado y una actividad de mecenazgo nobiliario y eclesiástico importante a lo largo del siglo XVI por el repertorio compuesto durante la época de los Reyes Católicos.

## 2.2. EL MANUSCRITO 12 DE COIMBRA (P-CUG 12)

Las fuentes conservadas en el monasterio de Santa Cruz de Coimbra han sido fundamentalmente investigadas por Owen Rees.<sup>61</sup> El autor se centró principalmente en el estudio de los repertorios portugueses y en la relación de las conexiones culturales y musicales entre Portugal y otros países. El manuscrito 12 de este monasterio se preserva actualmente en la Biblioteca Geral da Universidade da Coimbra y contiene numerosa obra litúrgica de compositores de las cortes regias portuguesa, castellanas y aragonesa, así como de algunos que sirvieron en la catedral de Sevilla –como Pedro de Escobar, que (como Pedro de Porto) procedía de Portugal–<sup>62</sup> de finales del siglo XV y principios del XVI.<sup>63</sup> Como refiere Owen Rees, probablemente este manuscrito sea el más antiguo de los que fueron compilados en el monasterio, especificando su datación entre *ca.* 1540 y

---

<sup>59</sup> Poco se puede suponer hasta que no se conozcan más datos sobre la procedencia del papel que ni Emilio Ros-Fábregas ni Jane Hardie han podido averiguar. ROS-FÁBREGAS: «Manuscript Barcelona...», pp. 238-244; HARDIE: «The Motets of Francisco de Peñalosa...», pp. 50-52.

<sup>60</sup> Knighton señala que el mencionado motete de Compère pudo haberse cantado en la dedicación del seminario de San Gaudioso, que fundó en 1593 el obispo Pedro Cerbuna, lo que corroboraría el uso de la fuente hasta finales de siglo. Pero no existe ninguna prueba sobre este hecho. KNIGHTON: *Música y músicos...*, p. 119.

<sup>61</sup> Owen REES: *Polyphony in Portugal...*; ID: *Music by Pedro de Cristo: An Edition of the Motets from Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 33*. Music Archive Publications, Series C, vol. 1. Harwood Academic Publishers, 1999; ID: «Relaciones musicales entre España y Portugal», en John Griffiths & Javier Suárez-Pajares (eds), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II, Música Hispana, Textos, Estudios*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, pp. 455-487; ID: «The Coimbra Manuscripts and the “Spanish Court Repertory”: The Motet Peccavi Domine», *Musical Exchanges, 1100–1650: Iberian Connections*. Iberian Early Music Studies 2. Kassel, Edition Reichenberger, 2016, pp. 191–208.

<sup>62</sup> Francesc VILLANUEVA SERRANO: «La identificación de Pedro de Escobar con Pedro do Porto: una revisión definitiva a la luz de nuevos datos», *Revista de Musicología*, vol. 34, nº 1 (2011), pp. 37-58.

<sup>63</sup> Owen REES: «Manuscript Lisbon, Biblioteca Nacional, CIC 60: the repertories and their context», *Revista Portuguesa de Musicologia*, vols. 4-5 (1994-1995), p. 54.

1550.<sup>64</sup> Se trata de un volumen que mide 523 x 390 mm, con 209 folios de papel copiados por ocho copistas distintos.<sup>65</sup>

La fuente contiene un total de 74 obras, entre ellas, 10 *Alleluias*, 5 *Benedicamus domino*, 8 misas (3 incompletas), 1 misa responsorial, 4 Cremos, 1 Gloria, 1 Kyrie, 13 cánticos, 1 lección, 4 fabordones, 2 antífonas marianas, 1 responsorio, 6 himnos, 13 motetes y 1 sin identificar. Los compositores representados son Pregador (1), Vasco Pires (3), Pedro de Escobar (3), Heliodoro de Paiva (2), Peñalosa (4), Bento (1), Bruxel (1), Luis Moran (7), Tordesillas (2), Antonio de Ribera (2), Mouton (1), Juan de Urrede (1), Alonso Pérez de Alba (1), Juan Illario (1) y 44 anónimas.<sup>66</sup> La sección inicial está dedicada a piezas del Ordinario de la misa; la adición de *Alleluias* entre Gloria y Credo para cada una es un denominador común, lo que muestra un uso práctico para los servicios litúrgicos en el monasterio.<sup>67</sup> Sin embargo, ninguna de estas piezas del Propio tiene mucho que ver con la misa a la que acompañan, ni musicalmente, ni en la plantilla vocal —pues son a tres voces mientras las misas son a cuatro—; según Rees, algunos *Alleluias* serían composiciones locales, como el de Vasco Pires.<sup>68</sup> Para el investigador, estas obras se cantarían por un coro *a cappella* y por ello los copistas acomodaron la escritura a las exigencias de la interpretación. Un ejemplo se muestra en que cada voz está dispuesta para que pueda ser leída a distancia por un número de cantores considerable.

Las misas conservadas en el manuscrito 12 de Coimbra se corresponden con algunas que se hallan en manuscritos peninsulares, como se observa en la siguiente tabla. La misa *Sine nomine* anónima en dicha fuente contiene el mismo Credo de Anchieta que aparece en los códices E-SE s.s. y E-Tz 2-3. Del mismo modo, Coimbra 12 también se relaciona con el repertorio del manuscrito de Tarazona, como la misa *Del ojo* de Peñalosa, *Sine nomine* de Escobar, los tres primeros movimientos de la misa *Sine nomine* de Tordesillas e inclusive el Kyrie de la misma misa, atribuido en la fuente portuguesa a Antonio de Ribera. Otra misa *Sine nomine* y anónima coincide con la única que se

---

<sup>64</sup> REES: *Polyphony in Portugal...*, p. 191; PEM Database. <http://pemdatabase.eu/source/3069> (consultada el 07/04/2017).

<sup>65</sup> REES: *Polyphony in Portugal...*, p. 191; DIAMM. <https://www.diamm.ac.uk/sources/1696/#/> (consultada el 07/04/2017).

<sup>66</sup> REES: *Polyphony in Portugal...*, pp. 185-194.

<sup>67</sup> Señala Rees que con esta solución, los cantores evitaban escoger diferentes libros para cantar la pieza del Propio. *Ibid.*, p. 191.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 191.

encuentra en el manuscrito 7 del mismo monasterio portugués (P-Cug ms. 7), datado también hacia mediados del siglo XVI.

Folios	Incipit	Autor	v v.	Concordancias en manuscritos peninsulares
001v-007r + 008v-018r	[Missa Salve regina]	Anónimo	4	---
019v-022r + 024v-032r	[Missa sine nomine]	Anónimo	4	Credo atribuido a Juan de Anchieta: E-SE ms. s.s., ff. 63v-65; E-Tz 2-3, ff. CLXXIVv- CLXXVIIIr
042r + 043v- 053r	[Missa del ojo]	Francisco de Peñalosa	4	E-Tz 2-3, ff. CXVv- CXXVr
053v-059r + 060v-069r	[Missa sine nomine]	Pedro de Escobar	4	E-Tz 2-3, ff. CLXIV- CLXXIIr
073v-080r	Kyrie-Gloria [Missa sine nomine]	Anónimo	4	---
081v-089r	Credo-Sanctus-Agnus Dei [Missa sine nomine]	Pedro/Alonso Hernandez de Tordesillas	4	E-Tz 2-3, ff. CXCIVv- CCIr
090v-091r	Kyrie	Antonio de Ribera	4	Atribuido a Tordesillas en E-Tz 2-3, ff. CXCIV- CXCIIr
091v-093r	Et in terra (Gloria)	Antonio de Ribera	4	E-Tz 2-3, ff. CLIIIv- CLVr
093v-094r	Patrem (Credo)	Anónimo	2	---
094v-100r + 102v-106r	Kyrie-Gloria-Credo [Missa sine nomine]	Anónimo	4	---
111v-120r	[Missa sine nomine]	Anónimo	4	P-Cug 7, ff. 038v-041r + 042v-047r + 048v-049r

Tabla 2.2.1. Misas en P-Cug 12 y sus correspondencias en otros manuscritos peninsulares.<sup>69</sup>

La coincidencia de un número elevado de misas con el manuscrito de Tarazona – incluida la misa *Del ojo*, cuyas diferencias entre las fuentes se estudiarán a continuación– sugeriría unas redes de transmisión similares a mediados de siglo. Si el proceso de compilación de Tarazona 2-3 pudo haber tenido lugar durante el mismo periodo de mediados de siglo puede que existieran numerosas fuentes difundidas por toda la Península con dicho repertorio litúrgico divulgado por las instituciones regias y eclesiásticas.<sup>70</sup> Lo que es completamente seguro es que los manuscritos que sirvieron

<sup>69</sup> Datos extraídos de la *Portuguese Early Music Database (PEM)*. <http://pemdatabase.eu/source/3069> (consultado el 07/04/2017).

<sup>70</sup> No es de extrañar tampoco conociendo los numerosos contactos e intercambios arraigados entre las capillas portuguesa y castellana/aragonesa durante este periodo. Véase Bernadette NELSON: «Music and Musicians at the Portuguese Royal Court and Chapel, c. 1470–c. 1500» y Jane WHETNALL: «Secular Song

como base para ambos códices no fueron los mismos entre ambas fuentes, debido a las numerosas variantes encontradas entre las obras repetidas.<sup>71</sup> En el próximo apartado se dará cuenta de ello con la misa *Del ojo*.

Dada la posible datación de E-Tz 2-3 y P-Cug 12 —e inclusive el manuscrito 21 (E-Tc ms. 21) o las obras perdidas de la primera parte de E-Tc ms. 18 de la catedral de Toledo que fueron compiladas en los años cuarenta del siglo XVI—,<sup>72</sup> lo que parece claro es que el corpus litúrgico de la generación de Peñalosa permanecía en algunas zonas peninsulares hasta mediados del siglo XVI. Es interesante la relación cultural entre las cortes hispanas y la portuguesa, cuando Juan III de Portugal perpetuaba el repertorio de su tiempo y el precedente, ligado al reinado de su padre Manuel I de Portugal y a la música que sonaba en las cortes de los Reyes Católicos.<sup>73</sup> Dos posibles agentes que pudieron haber divulgado algún manuscrito con la misa *Del ojo* de Peñalosa —además de más repertorio hispano— pudieron haber sido Pedro de Porto, cantor de la capilla de Isabel la Católica, maestro de capilla de la catedral de Valencia y, más tarde, maestro de mozos del rey portugués Manuel I así como maestro del cardenal Alfonso en Évora— o Pedro de Escobar, del que se sabe que procedía de Portugal cuando fue llamado a Sevilla en 1507.<sup>74</sup> El primero tendría cierto contacto con la obra de Peñalosa en algunas ocasiones en las que ambos compositores confluían en las capillas castellana y aragonesa y pudo ser el que llevara algunos manuscritos hispanos a la corona portuguesa, mientras que el segundo coincidiría con él en Sevilla en alguna corta estancia de Peñalosa con anterioridad a la desaparición de las referencias de Escobar en las actas y documentos de mesa capitular del cabildo hispalense, *ca.* 1513-1514.<sup>75</sup> Sea como fuere, el repertorio hispano de

---

in Fifteenth-Century Spain» en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016, p. 221 y 63-86.

<sup>71</sup> Véanse los estudios de REES: «Manuscript Lisbon...», p. 60 y ss., así como Kenneth KREITNER: «Peñalosa, “Precor te” and us», en Tess Knighton and Bernadette Nelson (eds.), *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*. Kassel, 2011, pp. 291-308, para comprobar las variantes que se producen entre las obras conservadas en los manuscritos de Coímbra y los de las cortes hispanas, como E-Tz 2-3.

<sup>72</sup> Puede que los manuscritos intermedios entre el reinado de los Reyes Católicos y esta fecha se hayan perdido y ahora se muestre ese vacío intermedio de fuentes de la generación justamente posterior a la de Peñalosa.

<sup>73</sup> REES: *Polyphony in Portugal...*

<sup>74</sup> Hardie sugirió la misma hipótesis considerando que De Porto y Escobar eran la misma persona: HARDIE: *The Motets of Francisco de Peñalosa...*, pp. 105-108, lo que fue desmentido en el artículo de VILLANUEVA SERRANO: «La identificación de Pedro de Escobar...», pp. 45 y ss.

<sup>75</sup> Quizá regresara en esta fecha a Portugal, de donde pudo haber provenir. Sin embargo, Owen Rees afirma que no se le puede atribuir el rol de divulgador del repertorio hispano al no ejercer ninguna posición destacada en la corte portuguesa y las vías de transmisión cultural entre los dos países fueron múltiples

principios de siglo perduraría en la catedral de Tarazona y en el monasterio de Santa Cruz de Coimbra, así como en otros centros eclesiásticos, como la catedral toledana, y nobiliarios, como la corte del duque de Calabria.

### 2.3. OTRAS FUENTES SECUNDARIAS

#### E-Tz 5

El manuscrito 5 de la catedral de Tarazona es un libro de polifonía de 94 folios que mide 400 x 269 mm. Higinio Anglés lo sacaría a la luz en *La música en la corte de los Reyes Católicos*, si bien lo llamaría erróneamente manuscrito 4.<sup>76</sup> Como describe Hardie, tiene un diseño de nueve pautados por página bastante dañados por la corrosión de la tinta, con un papel bastante frágil y sin atisbo de ser restaurado.<sup>77</sup> A su vez se encuentran cinco tipos distintos de foliación, en números romanos y arábigos —este último sistema se ha usado para la catalogación del manuscrito—. Esta investigadora también reproduce en su tesis las diferentes marcas de agua del papel de procedencia hispana.

Su contenido consiste en 42 obras de polifonía litúrgica a tres, cuatro y cinco voces, siendo en torno a la mitad de ellas piezas anónimas y la otra mitad de 17 compositores hispanos conocidos entre los años 1490 y 1587.<sup>78</sup> Entre su corpus encontramos una misa incompleta, una misa ferial (la de Peñalosa), una misa de réquiem completa, once responsorios, tres Kyries (uno de ellos, de Peñalosa), cuatro magnífats, un salmo, dos himnos del oficio, un himno procesional, una lamentación, doce motetes, una letanía y tres *Benedicamus Domino*. El manuscrito se divide en tres secciones principales que originalmente fueron tres unidades de manuscritos distintas y reunidas en el siglo XVII, copiadas por varios copistas. Al comienzo de esta tercera sección se encuentran los Kyries de Peñalosa y «Montes» precediendo a la misa *Pro defunctis* de Basurto.<sup>79</sup>

Como refiere Hardie, los compositores representados en el manuscrito tenían relación con el ambiente cortesano y con el eclesiástico en menor medida: Peñalosa (3),

---

(como la transmisión de Gonzalo de Baena y su padre, como se comprobará más adelante). Véase REES: «The Coimbra Manuscripts...», pp. 191-192.

<sup>76</sup> ANGLÉS: *La música en la Corte...*, vol. I, pp. 122-124.

<sup>77</sup> HARDIE: *The Motets of Francisco de Peñalosa...*, p. 52.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>79</sup> Sobre esta misa véase WAGSTAFF: «Music for the Dead...», o Eleanor RUSSELL: «The Missa in agendis mortuorum of Juan García de Basurto: Johannes Ockeghem, Antoine Brumel and an early Spanish Polyphonic Requiem Mass», *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 29, nº 1 (1979), pp. 1-37.



Pastrana (9) –con Fernando el Católico (1500), Carlos V (1527) y el príncipe Felipe (1537-1547)– y Basurto (2) –príncipe Felipe (1537-1547)–, Gómez (1) –del que poco se sabe, pero posiblemente relacionado con la corte de Felipe II–, Robledo (1) –activo en las catedrales de Zaragoza y Tarragona– y Rivaflecha (1) –maestro de capilla en la catedral de Palencia–.<sup>80</sup> Dada la idiosincrasia vital de cada uno de los músicos y la composición del manuscrito como la compilación de secciones distintas, las hipótesis sobre su procedencia se ofrecen para cada sección: la parte I sería copiada en Zaragoza y las partes II-III en Tarazona;<sup>81</sup> mientras que Eleanor Russell considera la catedral de Palencia como lugar idóneo para la formación del manuscrito completo por los nombramientos de algunos músicos representados en dicha institución.<sup>82</sup>

De nuevo es importante destacar que solo Peñalosa, Rivaflecha y Pastrana (en el caso de que fuera Francisco y no Pedro) pertenecían a la generación precedente, mientras el resto de compositores representados permanecieron activos desde el segundo cuarto del siglo XVI en adelante. La institución donde se originó el manuscrito –muy posiblemente de procedencia aragonesa– tendría la necesidad de incluir algunas piezas polifónicas de ambos compositores de la generación precedente. Con ello se muestra que la música de Peñalosa –y concretamente sus misas y movimientos sueltos– continuaba sonando a mediados del *Cinquecento* en algunas catedrales hispanas, si bien existen ciertas dudas sobre la autoría de su obra en esta fuente a partir de las conclusiones estilísticas (véase el capítulo 3).

## E-Boc 5

Este manuscrito conservado en la biblioteca del Orfeó Català es más temprano que los anteriores. Según Ros-Fábregas, dataría de finales del siglo XV y principios del XVI y su excepcionalidad reside en el alto contenido de repertorio extranjero en detrimento del hispano.<sup>83</sup> Mide 347 x 243 mm y contiene 69 folios con un total de 22 obras, de ellas, 12 son anónimas y las otras están adscritas a Henrich Isaac (3), Alonso de la Plaja (2),

---

<sup>80</sup> Información extraída de NG. Edición online (consultada el 10/04/2017) y HARDIE: *The Motets of Francisco de Peñalosa...*, pp. 68-69.

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 68-70.

<sup>82</sup> RUSELL: «The Missa in agendis mortuorum...», pp. 13-15.

<sup>83</sup> Emilio ROS-FÁBREGAS: «Orígenes e inventario de un manuscrito catalán del Renacimiento con repertorio polifónico internacional: Barcelona, Biblioteca del Orfeó Català, Ms. 5», en *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550): actas del Coloquio Internacional*. Congreso celebrado en Lleida, del 1 al 3 de abril de 1996. [Lleida], ediciones de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 141-176. Véase también ANGLÉS: *La música en la Corte...*, vol. I, pp. 115-116.

Bartolomé Cots, Marturia, Milans y Francisco de Peñalosa con una cada uno.<sup>84</sup> Del resto, Ros-Fábregas logró atribuir tres obras a Josquin, una a Obrecht y otra a Richafort. Según este investigador, el código contiene dos secciones independientes: la primera podría tener un posible origen italiano por la procedencia de la filigrana; la segunda tendría un origen hispano-catalán.<sup>85</sup> También señala que el repertorio de misas franco-flamencas era ya muy conocido en los círculos musicales catalanes entre 1490-1510, sin relación aparente con las capillas reales.<sup>86</sup>

Por otro lado, el Kyrie de Peñalosa que se encuentra inserto en el manuscrito poco tiene que ver con el estilo de sus misas, como se explicará en el siguiente capítulo. Ante estos hechos, la pregunta más significativa sería: ¿qué interés tuvo el principal copista de este manuscrito al incluir una obra no relacionada con los restantes autores del repertorio contenido? Se ha de mencionar que músicos hispanos representados no tuvieron mucha relación con las cortes aragonesa o castellana, sino que eran compositores catalanes «menores», como señala Ros-Fábregas.<sup>87</sup> Sin embargo, según Knighton, uno de ellos, Marturia, pudo haber estado ligado a las cortes regias al incluirse un himno suyo en el Cancionero Musical de Segovia y al poder identificarse bajo el nombre de Fray Martín, que aparece en las nóminas de la capilla aragonesa.<sup>88</sup> Seguramente, como bien apuntaba inicialmente Anglés, todos estos manuscritos tuvieron alguna relación con las cortes reales por la procedencia de su repertorio, si bien pudieron haber sido compilados en otros lugares.<sup>89</sup>

Sea como fuere el contacto del manuscrito con el contexto cortesano, en aquel momento Peñalosa ya era suficientemente conocido en el territorio aragonés como para que se incluyese un movimiento de misa suyo, si bien el estilo de este dista completamente de su lenguaje estilístico, como se verá en el próximo capítulo. Otra opción hubiese podido ser una atribución errónea a Peñalosa debido a su fama, pues el mismo caso se muestra con otros copistas atribuyendo obras a Josquin des Prez.

---

<sup>84</sup> ROS-FÁBREGAS: «Orígenes e inventario...», p. 141.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 147-149.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>88</sup> La autora conecta a Fray Martín con Marturia Prats, de tal manera este pudo haber sido el cantor de la capilla aragonesa. KNIGHTON: *Música y músicos...*, p. 119.

<sup>89</sup> ANGLÉS: *La música en la corte...*, p. 12.

## **Gonzalo de Baena y el *Arte novamente inventada pera aprender a tanger***

Por último, el volumen descubierto por Alejandro Iglesias en 1992 es el impreso de Gonzalo de Baena, *Arte novamente inventada pera aprender a tanger*, publicado en Lisboa por Germão Galharde, impresor real, en 1540. Se trata del primer libro ibérico de intabulaciones para tecla que provienen de repertorio sacro vocal de autores franco-flamencos como Josquin, Ockeghem, Compère, Agricola, Caron y Obrecht.<sup>90</sup> Baena, como músico de la cámara real del rey Juan III de Portugal (a quien pudo haber dedicado el volumen), también incluiría a algunos músicos hispanos de las cortes aragonesa y castellana como Peñalosa, Escobar —si bien a este se le localiza en la catedral hispalense y no en el ambiente cortesano, tuvo relaciones con el país luso—,<sup>91</sup> o Anchieta, así como el extranjero Juan de Urrede —que serviría como maestro de capilla en la capilla aragonesa entre 1477-1482—. <sup>92</sup>

Las relaciones cortesanas entre las coronas portuguesa y la de los Reyes Católicos fueron fecundas por los compromisos matrimoniales que adoptaron entre 1496 y 1500. Como señala Knighton, gran parte del repertorio pudo haber sido transmitido por Alonso de Baena, su padre, el cual estuvo asentado en Sevilla y también viajaría dentro del séquito de Isabel la Católica como tañedor de vihuela y laúd.<sup>93</sup> Por tanto, este impreso junto al manuscrito 12 de Coimbra son una prueba fehaciente de la amplia transmisión del «repertorio cortesano hispano», que ya mencionó Rees en su tesis,<sup>94</sup> así como de la divulgación de la obra litúrgica de Peñalosa más allá de las fronteras castellana y aragonesa. En el próximo capítulo se analizará el estilo de las piezas del compositor que aparecen en el impreso.

## **2.4. LOS MOVIMIENTOS «PERDIDOS» E INCOMPLETOS Y LAS ATRIBUCIONES CONFLICTIVAS**

Si bien en el anterior apartado se trataron algunos inventarios para descubrir el origen de los manuscritos que preservan misas de Peñalosa, estos y otras fuentes a su vez ofrecen más información sobre aquellas obras que se perdieron con el paso de los años.

---

<sup>90</sup> KNIGHTON: «A Newly Discovered Keyboard Source...», pp. 105-107.

<sup>91</sup> VILLANUEVA SERRANO: «La identificación de Pedro de Escobar...».

<sup>92</sup> KNIGHTON: «A Newly Discovered Keyboard Source...», pp. 91-94.

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. 89-94. Véase también la introducción de la edición del impreso. Tess KNIGHTON (edición y estudio): *Gonçalo de Baena...*

<sup>94</sup> REES: *Polyphony in Portugal...*, pp. 49-85. Véase también su artículo «Relaciones musicales entre España...», pp. 455-488.

Tess Knighton ya creó un apéndice con ciertas fuentes halladas en manuscritos, algunas perdidas y otras con atribuciones conflictivas.<sup>95</sup>

En el género misas encontramos el caso del Credo perdido en Tarazona que se hallaba, según el inventario nº 321, dentro del manuscrito 5 en el folio 97.<sup>96</sup> Al contener esta fuente 94 folios, parece que los restantes se perderían en algún momento de la historia del códice. Además, como se dijo anteriormente, este extravío se observa claramente en los movimientos del Sanctus (para la sección «Osanna - Benedictus») y el Agnus Dei incompletos, a falta del folio 95r (donde se hallaban las voces del altus y bassus).

A su vez, en esta misma fuente encontramos un Kyrie «in feriis» a cuatro voces atribuido a Montes en el códice (67v-68r) y a Peñalosa en el inventario número 303 de la catedral; así como el responsorio de réquiem *Sicut cervus* (74v-75r) atribuido a Peñalosa en el manuscrito y en el inventario nº 306, y a Ockeghem en I-Rvat MS Chigi C.VIII.234, ff. 121v-122r (o el códice Chigi).<sup>97</sup> Prácticamente con toda seguridad la obra sea de Ockeghem al estar enmarcada dentro de su misa de réquiem en esta última fuente.<sup>98</sup> Aunque el responsorio sea el mismo en ambas fuentes, las diferencias musicales entre las voces son abundantes: el manuscrito vaticano divide los valores en bastantes notas *repercutio*, mientras que Tarazona 5 expresa valores más largos.<sup>99</sup> Pese a la utilización de este recurso en la música profana instrumental, al tratarse de un responsorio a dúo inserto dentro de esta misa de réquiem de Ockeghem, su interpretación se ligaría más a la agrupación vocal. Otra de las diferencias destacables es el amplio uso de ligaduras y notas con puntillo en la fuente italiana, mientras que en Tarazona se mueve a pulso de semibreves sueltas para esta obra. Véanse los ejemplos siguientes:

---

<sup>95</sup> KNIGHTON: «Francisco de Peñalosa; New works lost and found», en David Crawford (coord.), *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*. Pendragon, 2002, pp. 231-257.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>97</sup> E-Tz 5, ff. 67v-68. *Ibid.*, p. 254.

<sup>98</sup> Véase RUSSELL: «The Missa in agendis mortuorum...», pp. 1-37. Véase también KNIGHTON: «Music for the Dead...», pp. 262-290.

<sup>99</sup> Este recurso se utiliza en obras para instrumentos de cuerda pulsada: debido a la brevedad de duración del sonido, se debe percutir nuevamente la cuerda para mantener el valor de las notas más largas. Véanse algunos casos en Eva ESTEVE ROLDÁN: «El manuscrito 2-3 de la Catedral de Tarazona y sus arreglos instrumentales: comparación y estudio», en Luisa Morales (ed.), *Cinco siglos de música de tecla española: actas de los Symposia FIMTE 2002-2004. Five centuries of Spanish keyboard music: proceedings of FIMTE Symposia 2002-2004*. FIMTE, 2007, pp. 27-46.

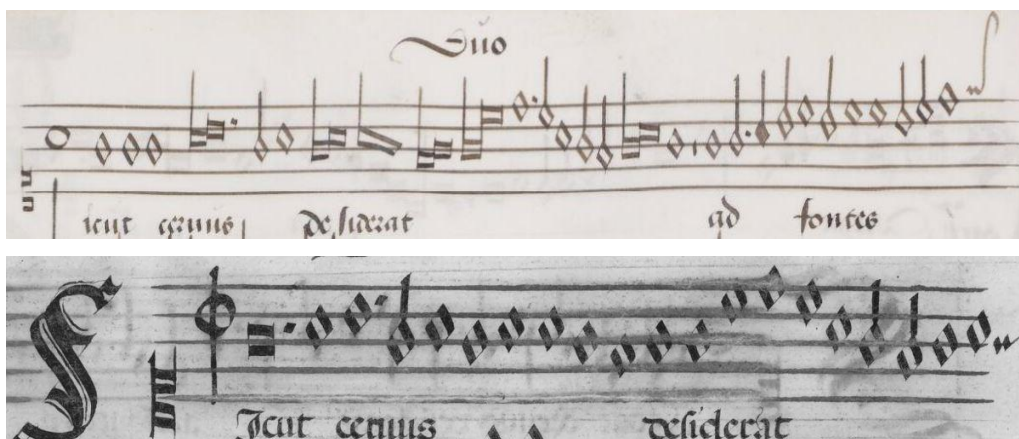


Ilustración 2.4.1. Comparación entre la primera línea melódica de la voz superius del responsorio *Sicut cervus* de Ockeghem en el manuscrito Chigi (arriba) y Peñalosa en E-Tz 5 (abajo).

Cabe destacar un último dato sobre la difusión de las obras de Peñalosa y más compositores de su generación en capillas como la del Santo Sepulcro en la colegiata de Osuna en el año 1545 (véase el apéndice 5). Entre las cláusulas de esta institución se incluye una que impide cantar música extranjera, solo permitiendo la interpretación de composiciones de Peñalosa, Escobar, Pastrana, Basurto Pedro de Porto,<sup>100</sup> Antón Marlete, Castilleja, Morales y Mouton.<sup>101</sup> Parece ser que la difusión de su obra continuaría hasta mediados de siglo, como también se deduce de los manuscritos E-Tz 2-3 y P-Cug 12, además de la encontrada en América.

## 2.5. LA DIFUSIÓN DE LA OBRA DE PEÑALOSA POR EL NUEVO MUNDO

Finalmente, en este apartado se tratará la transmisión musical producida entre Europa y las nuevas conquistas en el Nuevo Mundo. Sobre este tema, algunos investigadores como Robert Stevenson, Paul W. Borg, Robert Snow, Emilio Ros-Fábregas y, recientemente, Javier Marín son los que más información han aportado sobre la música transmitida a los Reinos de Indias durante el reinado de los Reyes Católicos.<sup>102</sup>

<sup>100</sup> Teniendo en cuenta de nuevo la distinción entre ellos (Escobar y De Porto) aportada por Francesc VILLANUEVA SERRANO: «La identificación de Pedro de Escobar con Pedro do Porto: una revisión definitiva a la luz de nuevos datos», *Revista de Musicología*, vol. 34, nº 1 (2011), pp. 37-58.

<sup>101</sup> Antonio M<sup>a</sup> ARIZA MONTERO-CORACHO: *Bosquejo biográfico de Don Juan Téllez Girón, IV Conde de Ureña*. Ayuntamiento de la villa de Osuna, Imprenta de Eulogio Trujillo, 1890, pp. 49-51. Véase el impreso en la web [http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo\\_imagenes/imagen\\_id.cmd?idImagen=5010404](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen_id.cmd?idImagen=5010404) (consultada el 10/03/2017).

<sup>102</sup> Robert STEVENSON: «Guatemala Cathedral to 1803», *Inter-American Music Review*, vol. 2, nº 2 (1980), pp. 22-71; ID: *Renaissance and Baroque Musical Sources*. General Secretariat, Organization of American

Una prueba de la polifonía divulgada es la que se conservaba en algunas iglesias de Guatemala –San Juan Ixcoy, San Mateo Ixtatán y Santa Eulalia Puyumatlán, situadas al norte del país– con obras de Peñalosa, Escobedo, Anchieta, Basurto, Escobar y Morales, entre otros. Estas iglesias formaban parte de la diócesis de Guatemala –creada en 1534 por la concesión de las bulas del papa Paulo III–, cuyo primer obispo sería Francisco Marroquín.<sup>103</sup> Tras el nuevo establecimiento, pocos recursos existían en el cabildo: el presupuesto solo llegaba para cuatro dignidades y hasta cinco canónigos en la nueva catedral.<sup>104</sup> El inventario de 1542 que recoge Snow contiene dos secciones de libros usados en la liturgia, entre ellos, algunos *missales* sevillanos, *manuales* que explicaban la celebración de la misa y el oficio, cuatro *processionarios*, dos libros para la Semana Santa, un *pasionario* y un *quaderno de officios de las tinieblas y semana santa*.<sup>105</sup> Las primeras misas polifónicas que llegaron al Nuevo Mundo se escribirían en un *libro grande de canto de organo*, que Stevenson señala como el *Liber quindecim missarum...* (RISM 1516) –o el impreso de Andrea Antico–, mientras Snow cree que podría haber sido el *Liber quindecim missarum a praestantissimis musicis...* (RISM 1539<sup>1</sup>) publicado por Johannes Petreius en Núremberg.<sup>106</sup> En cualquier caso, ambos impresos contenían misas de destacados compositores como Josquin, Brumel, Isaac, Févin, La Rue, Mouton, Pipelaire, es decir, repertorio que sonaba en las cortes y capillas europeas a finales del siglo XV y principios del siglo XVI.

La serie de quince libros de canto llano y polifonía originados en las villas guatemaltecas entre 1582 y 1635 fue comprada por el anticuario Lathrop C. Harper en 1969 en Nueva York y posteriormente trasladadas a la Lilly Library de Indiana University (EEUU).<sup>107</sup> Entre ellos, se conservan numerosos motetes repetidos de compositores hispanos, como Peñalosa, Juan de Anchieta, Martín de Rivaflacha y Pedro Fernández de

---

States, 1970; Paul W. BORG: «The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library». Tesis doctoral, Indiana University, 1985, 2 vols; Robert SNOW: *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service: Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*. Chicago, 1996; Emilio ROS-FÁBREGAS: «Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI», *Revista de Musicología*, vol. XXIV, n° 1-2 (2001), pp. 39-66; Javier MARÍN LÓPEZ: «Musical Cultures in the Reinos de Indias at the Time of Isabel and Ferdinand», en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016, pp. 323-363.

<sup>103</sup> SNOW: *A New-World Collection...*, p. 2.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>106</sup> *Ibid.*, pp. 5-6; STEVENSON: «Guatemala Cathedral to 1803...», pp. 22-71.

<sup>107</sup> Sobre el proceso véase STEVENSON: *Renaissance and Baroque...* y BORG: «The Polyphonic Music...» para conocer mayor información sobre el material del archivo y otras fuentes.

Castilleja, algunos de ellos activos en la catedral de Sevilla.<sup>108</sup> En cuanto a las misas hispanas, Borg señala que se han conservado siete ciclos de misa diferentes más algunos movimientos sueltos entre los quince volúmenes. De ellas, cuatro de las misas se repiten varias veces en los diferentes libros de polifonía guatemaltecos; las únicas autorías referenciadas son a Rodrigo de Ceballos y a Cristóbal de Morales.

Nº	Obra	Autoría	Manuscritos guatemaltecos
1	Missa	Anónima	US-BLI Music MS 1, nº 3; US-BLI Music MS 8, nº 1; US-BLI Music MS 9, nº 53.
2	Missa	Anónima	US-BLI Music MS 1, nº 5; US-BLI Music MS 5, nº 15 (Credo)
3	Missa	Anónima	US-BLI Music MS 1, nº 7; US-BLI Music MS 6, nº 4; US-BLI Music MS 8, nº 2.
4	Missa terti toni	Rodrigo de Ceballos	US-BLI Music MS 3, nº 1; US-BLI Music MS 15, nº 3 (Sanctus y Agnus Dei).
5	Missa Caça	Cristóbal de Morales	US-BLI Music MS 4, nº 11.
6	Missa	Anónima	US-BLI Music MS 5, nº 9.
7	Missa	Anónima	US-BLI Music MS 6, nº 1.

Tabla 2.5.1. Misas completas conservadas en los códices de Guatemala.<sup>109</sup>

Las misas que Borg transcribe en el apéndice II de su tesis son la nº 2, nº 3, nº 4 de Ceballos y la nº 6.<sup>110</sup> Estilísticamente, estas obras se acercan mucho al lenguaje empleado por algunos compositores hispanos como Peñalosa, donde las texturas muy imitativas contrastan con secciones plenamente homofónicas a ritmo de semibreves y mínimas.

Aunque no se extraiga ninguna certeza de esta información, la difusión del corpus de estos compositores por América a lo largo del siglo XVI y parte del XVII muestra las preferencias aún favorables a la polifonía generada en tiempos de Fernando e Isabel. Como señala Javier Marín, no solo formaría parte de los ambientes catedralicios, sino que también enriquecería el culto de las comunidades rurales indígenas.<sup>111</sup> Por tanto, este repertorio perduraría en el tiempo, no solo en algunas instituciones hispanas minoritarias, sino también en el Nuevo Mundo hasta el completo dominio de la liturgia postridentina.

<sup>108</sup> MARÍN LÓPEZ: «Musical Cultures...», pp. 356-357.

<sup>109</sup> Tabla extraída con la información de los apéndices de BORG: ««The Polyphonic Music...»».

<sup>110</sup> *Ibid.*, apéndice II.

<sup>111</sup> MARÍN LÓPEZ: «Musical Cultures...», p. 363.

## 2.6. COMPARACIÓN DE LA MISA *DEL OJO* ENTRE LAS FUENTES E-Tz 2-3 Y P-CUG 12

La única de las misas completas de Peñalosa que se ha conservado en un código distinto al de Tarazona es la misa *Del ojo*, conservada en el anteriormente descrito manuscrito 12 de Coimbra que provenía del monasterio de Santa Cruz. Como ya se ha señalado, esta fuente probablemente fuese compilada desde otros manuscritos diferentes a los que sirvieron como base para la creación de E-Tz 2-3, pues las diferencias son abundantes. El caso del motete *Precor te* del mismo compositor –que se encuentra en cinco fuentes distintas (E-Bbc M. 454/C, E-Tz 2-3, E- Tc 21, P-Cug 12, P-Cug 32), con tres versiones diferentes (larga, media y corta)– ya fue estudiado por Kenneth Kreitner.<sup>112</sup> En este apartado se tratarán las variantes más significativas dentro de la misa y se intentará averiguar el significado de cada diferencia entre los manuscritos que aporte pistas sobre el marco interpretativo en el que se introdujeron.

Una primera diferencia a destacar es la cadencia del Kyrie I, donde la voz *superius* prolonga su melodía en E-Tz 2-3 con respecto a las restantes voces que mantienen el acorde a la *finalis* (véase el nº 4 de la tabla). Un caso similar ocurre en la sección «Domine Deus... Patris» del Gloria, cuando no solo la melodía del *altus* en el código de Tarazona pasa al tenor en el manuscrito portugués (ambos con la tesitura de tenor) en una textura a tres voces, sino que además P-Cug 12 produce una cadencia alargada, con ligaduras de breves y longas en la voz del *bassus*. El movimiento de esta voz además muestra el salto de octava ascendente –como cadencia borgoñona– y quinta descendente para recaer de nuevo en la *finalis* Fa: un movimiento que se observa en muchas cadencias de sus misas. A su vez, como se mostrará en el capítulo 5, esto podría tener una relación directa con las tradiciones *ex tempore*, donde el resto de las voces podrían haber improvisado sobre las cláusulas prolongadas.

---

<sup>112</sup> KREITNER: «Peñalosa, “Pecor te”...», pp. 291-308.



57

S Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

A Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

B Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

62

S i, Fi - li - us Pa - tris.

T De - i, Fi - li - us Pa - tris.

B i, Fi - li - us Pa - tris. Pa - tris.

Ejemplo 2.6.1. Cadencia «Domine Deus... Patris» en E-Tz 2-3 (arriba) y P-Cug 12 (abajo).

La cadencia final del Gloria también introduce ciertas variantes entre fuentes –los adornos contrapuntísticos finales de las voces superius y bassus– y muestra el mismo tipo de cadencia borgoñona con salto de octava sobre la quinta del acorde *finalis*, para luego recaer sobre la tercera, La:

135

S tris. A - gnus De-i men.

A tris. A - gnus De-i men.

T A - gnus De-i men.

B A - gnus De-i men.

137

S tris. A - - - - - men.

A tris. A - - - - - men.

T A - - - - - men.

B A - - - - - men.

Ejemplo 2.6.2. Diferencias en la cadencia del Gloria en E-Tz 2-3 (arriba) y P-Cug 12 (abajo).

En este caso, la fuente de Tarazona produce un error contrapuntístico entre las voces extremas, al recaer sobre un intervalo de 9ª simultáneo (Re contra Do) en la semibreve en tiempo fuerte marcado en rojo; el adorno introducido en el código de Coimbra sería el correcto. Además, en el manuscrito turiasonense se muestran muchas disonancias en tiempo fuerte como la del ejemplo que se han corregido editorialmente en el segundo volumen. Probablemente el copista confundiera la melodía en el proceso de compilación, o bien la fuente en la que se basaba ya tuviera esos errores contrapuntísticos.

Durante el Credo se muestra otro caso de cadencia como las anteriores, donde la direccionalidad de los saltos en la voz del altus y los movimientos melódicos de las otras voces cambian:

57

S a fac - - - - - ta sunt.

A ta sunt.

T fac - - - - - ta sunt.

B fac - - - - - ta sunt.

Ejemplo 2.6.3. Cadencia «facta sunt» del Credo en las fuentes E-Tz 2-3 (arriba) y P-Cug 12 (abajo).

El *tactus* donde cadencian las voces finalmente es en el compás 59 para ambos casos. Sin embargo, se muestran las siguientes diferencias: las voces superius, tenor y bassus tienen valores más fraccionados en la versión de Tarazona que en Coimbra; en esta última, la voz del altus se prolonga haciendo saltos de quinta a la dominante Do y a la *finalis* Fa. El caso 18 de la siguiente tabla junto con este y el siguiente ejemplo son síntomas de las características de la improvisación sobre los actualmente denominados arpeggios del acorde *finalis* tanto en los manuscritos que llegaron a Portugal en aquel tiempo, como de los que ya había en Castilla y Aragón. La siguiente cadencia final del Sanctus muestra una variación en el salto del bajo, a la 8ª en Tarazona (prototípico en Peñalosa y Josquin) y a la 4ª en Coimbra:

Ejemplo 2.6.4. Cadencia del Sanctus en E-Tz 2-3 (izquierda) y P-Cug 12 (derecha).

Otra diferencia fundamental en el uso de cánones retrogradados es la rúbrica utilizada en el manuscrito 2-3 («*canon conversus est retrorsum*»), mientras en la fuente de Coimbra la línea melódica se expresa en sus dos formas directa y retrogradada, sin la

indicación del canon. Con esto, el copista a lo mejor quiso facilitar la lectura a los cantores del monasterio portugués, o bien la fuente originaria ya transmitía la melodía de este modo.



Ilustración 2.6.1. Comparación entre el canon retrogrado de E-TZ 2-3, f. 115v (arriba) y P-Cug 12, f. 39v (abajo) en el Gloria de la misa *Del ojo* (voz del tenor).

También durante el «Et incarnatus» del Credo, la voz del tenor en Coimbra muestra de nuevo esta relación mensural de *proportio dupla* (C y C), mientras que el copista en Tarazona propuso presentar la melodía en la mensuración preferente por Peñalosa, como a continuación se mostrará en el capítulo 3: C2 (equivalente a C en este repertorio). Con ello se destaca que la predilección por los cambios mensurales en el manuscrito portugués, mientras en el códice turiasonense destaca el C2 junto con la abundante introducción de cánones.

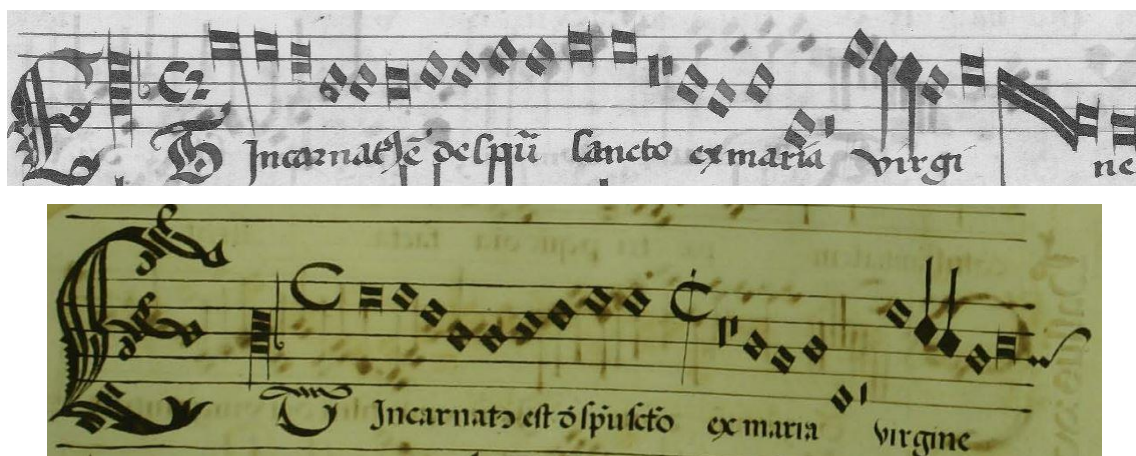


Ilustración 2.6.2. Cambios mensurales en P-Cug 12 (abajo) con respecto a E-Tz 2-3 (arriba) en el Credo.

Por otro lado, el manuscrito de Tarazona tiende a introducir secciones con muchas más ligaduras que las producidas en Coimbra, donde se suelen dar muchas figuras sueltas (véanse los casos nº 2, 6, 10 y 12). También la diferencia de los ennegrecimientos es destacable: mientras predominan en el código de Tarazona durante el Kyrie, en los restantes movimientos se hacen mucho más frecuentes en el de Coimbra (véanse los nº 2, 3, 8, 11, 14). En la siguiente tabla se pueden observar algunas de las diferencias rítmicas y melódico-rítmicas más frecuentes en el Kyrie de la misa *Del ojo*.

Sección	Voz	E-Tz 2-3	P-Cug 12	Nº
«Kyrie I»	A			1
	A			2
	B			3
Cadencia «Kyrie I»	S			4
Sección «Christe»	T			5
	A			6
«Kyrie II»	A			7
Cadencia «Kyrie II»	S			8
	T			9















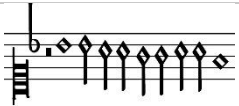







	A			10
«Et in terra pax»	S			11
«Miserere»	A			
«Patrem»	B			
«Kyrie II» «Qui tollis»	B, T y S			12
«Qui tollis»	T B			13
«Patrem»				
«qui locutus»				
«Sanctus»				
«Qui tollis»	B			14
«Patrem omnipotentem»	T			15
«Et iterum»	B			
«Sanctus»				
«Et incarnatus»	A			16
«Et unam sanctam»	S			17
«Vivos et mortuos»	B			18
«Sanctus»	S			19
«Pleni»	A			20

Tabla 2.6.1. Figuras rítmicas y melódico-rítmicas variables entre los manuscritos de la misa *Del ojo*.

También existen otras diferencias contrapuntísticas en el Credo, cuando en la sección «Et incarnatus» la voz del altus de Coimbra muestra la quinta del acorde *finalis* (Do) repetida tres veces, mientras en Tarazona lo hace la tercera de dicho acorde (véase el caso 16, o el 17 en la superius para una figuración cambiante similar). Generalmente



se suelen dar al comienzo de los pasajes contrapuntísticos (véanse los nº 16, 17 y 19) o en las cláusulas finales (nº 4, 10 y 18), quizá los momentos más dados a la improvisación en la época. Las variaciones casi siempre se muestran en forma de semibreves o breves ligadas o sueltas, o bien notas con y sin puntillo (ejemplo nº 19).

Por otro lado, en el parámetro de la alineación de la letra se muestra claramente cómo el copista de Coimbra prestó mayor atención que el de Tarazona. Una de las secciones más conflictivas se produce en el Credo: cuando la voz del tenor enuncia «et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit» en el manuscrito portugués, en el de Tarazona se expresa «Qui cum Patre et Filio simul adoratur» con el mismo motivo melódico, lo que descuadra esta voz con respecto a las restantes más adelante en los siguientes pasajes. Además, como se muestra en el siguiente ejemplo, el texto debería ir a la manera de Coimbra no solo por la prosodia y el ajuste de las sílabas a las notas, sino también para corresponderse con la imitación de las restantes voces. Por esta razón se debe proponer una solución editorial para resolver esta parte del Credo según las indicaciones del manuscrito portugués. Como se muestra en el volumen II dedicado a la edición de las misas, el copista de E-Tz 2-3 o el de la fuente en la que se basó tiende a descuidar mucho este parámetro en la gran mayoría de las misas, lo que denotaría la muestra de un conocimiento asentado por los cantores de la institución de origen del manuscrito, pues no necesitarían la ayuda de la indicación de la letra para la interpretación de este repertorio.



Ilustración 2.6.3. Alineación del texto correcta en Coimbra (abajo) con respecto a E-Tz 2-3 (arriba) durante el Credo.

Concluyendo, las diferencias entre las cadencias muestran esa variabilidad que pudo haber provenido de las tradiciones *ex tempore* reducidas al manuscrito. Esto denotaría que posiblemente el proceso de improvisación –como se verá en el capítulo 5– no solo sería unidireccional (de la *res facta* al *contrapunto alla mente*), sino recíproco, al comprobar que la práctica pudo haber influido sobre la copia en manuscrito. Sobre las múltiples ligaduras, notas con puntillo de Tarazona y las notas sueltas y los abundantes ennegrecimientos de Coimbra se podría deducir que existían diferentes interpretaciones relacionadas con la alineación del texto; tanto es así que el manuscrito turiasonense descuadra tanto una sección del Credo que al realizar una edición crítica solo quedaría transcribir la propuesta de Coimbra. En este sentido, parece que los copistas del monasterio portugués tuvieran una mayor preocupación por este aspecto que los del manuscrito de Tarazona, en cuyo ámbito los cantores sabrían cómo adaptar la música al texto de la misa.

Como señala Kreitner sobre el motete *Precor te* de Peñalosa, las versiones que se encuentran en los manuscritos 12 y 32 de Coimbra se diferencian claramente por la duración: en el primero aparece una versión reducida de la pieza del segundo; además, en esta última fuente se conserva la versión más larga con respecto a los restantes manuscritos de Tarazona (mss. 2-3 y 21) y Barcelona (ms. 454/C).<sup>113</sup> Según las conclusiones del investigador, la producción del ms. 12 de Coimbra se hizo desde la reducción planificada de la versión larga del motete –hallada en el ms. 32–, con lo que se sabe que el primero fue originado con posterioridad a este segundo en el monasterio portugués.<sup>114</sup> Conociendo algunos rasgos musicales distintivos en este manuscrito 12 de Coimbra con respecto al de Tarazona, queda pendiente comprobar más relaciones musicales entre el repertorio de misas coincidente en las fuentes señaladas en la tabla 2.2.1, con el fin de averiguar más características estilísticas producidas por la transferencia musical entre el ámbito portugués y el castellano-aragonés.

La problemática de las fuentes que se conservan de la música en tiempos de Fernando e Isabel es bien distinta a la del resto de centros europeos. En primer lugar, porque son escasas y generalmente la mayor parte de las obras no ofrecen concordancias

---

<sup>113</sup> KREITNER: «Peñalosa, “Precor te”...», pp. 291-300.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 300.



con otros manuscritos o impresos; y, en segundo lugar, por la poca información obtenida sobre cada fuente (con la excepción de P-Cug ms. 12), sobre todo en cuanto a la datación y la institución de procedencia. Por estos motivos no es posible obtener la cronología de las obras de un compositor como Peñalosa, a diferencia del corpus de otros autores franco-flamencos como Josquin, La Rue u Obrecht, para los que la información sobre los manuscritos que transmiten su obra es más abundante. Debido a esta idiosincrasia de la polifonía ibérica, el estudio analítico del estilo de Peñalosa en sus misas, si bien no puede ofrecer información cronológica, se hace necesario para averiguar algunos aspectos sobre el contexto donde se interpretó su obra y las conexiones simbólicas a referencias extramusicales. Conociendo su lenguaje, también se descubren las influencias extranjeras en simbiosis con la tradición hispana que dotarían de un nuevo carácter y sofisticación a la polifonía hispana del primer cuarto del siglo XVI.

### **CAPÍTULO 3: EL ESTILO MUSICAL DE FRANCISCO DE PEÑALOSA A TRAVÉS DE SUS MISAS**



### 3.1. INTRODUCCIÓN

La polifonía sacra española pasó por un proceso de cambio progresivo desde finales del siglo XV y principios del XVI. Era una época en la que los contactos personales entre compositores extranjeros e hispanos empezaron a ser fecundos y donde la difusión musical a través de manuscritos y los primeros impresos extendió sus fronteras. Desde el inicio del *Trecento* en adelante, las demás artes (pintura, escultura, arquitectura, literatura...) y la cultura miraban a Italia como epicentro; sin embargo, la música polifónica situaba su núcleo artístico en la zona francófona (el ducado de Borgoña y Francia). Tras el Concilio de Constanza (1414-1418), los ejes musicales se situaban entre Inglaterra (representado por Dunstable y otros compositores del manuscrito Old Hall) y el Continente (por Dufay y Binchois). Una nueva corriente continental se empezó a gestar con la creación de numerosas composiciones entre los años 30 y 40 del siglo XV: predominaba la secularización del repertorio y el auge de los estilos locales.<sup>1</sup>

El panorama artístico desde mediados del siglo XV en adelante continúa con una segunda generación de músicos –Ockeghem, Busnoys, Caron y Regis, entre otros–, cuyas personalidades fueron elogiadas por el tratadista coetáneo, Johannes Tinctoris, en su época: «los más destacados compositores que he podido oír».<sup>2</sup> Desde 1450 en adelante, el mayor centro de producción musical se situaba en el ducado borgoñón y en Francia con estos compositores, aunque a su vez proliferaba la música sacra en la zona anglófona. En aquellas localizaciones se generaron nuevas tradiciones como la de componer misas *L’homme armé* y *Caput*, se pasó de las técnicas isorrítmicas y misas-tenor a modelos menos estrictos para el tratamiento del *cantus firmus*, con la introducción de nuevos métodos de manipulación como la paráfrasis del material prestado. El género de la misa cíclica se convirtió en un elemento con el que desarrollar nuevas técnicas contrapuntísticas y producir la *varietas* compositiva para obtener como resultado una obra maestra.<sup>3</sup> La siguiente generación –representada por Josquin des Prez, Loyset Compère, Alexander Agricola, Jacob Obrecht, Heinrich Isaac o Pierre de la Rue, entre otros– marcaría un antes y un después en la historia de la música. Todos los procedimientos que

---

<sup>1</sup> Reinhard STROHM: *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford University Press, 2ª edición revisada, 1990, pp. 136-141.

<sup>2</sup> «Praestantissimis ac celeberrimis artis musicae professoribus». Johannes TINCTORIS: *Liber de natura et proprietate tonorum*, en Albert Seay (ed.), *Opera theoretica*, 2 vols. Corpus Scriptorum de Musica 22, Roma, 1975, vol. 1, p. 65. Citado en «Introducción», en Paula Higgins (ed.), *Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*. Claredon Press, 1999, p. 3.

<sup>3</sup> Allan W. ATLAS: «Music for the Mass», en James Haar (ed.), *European Music, 1520-1640*. Boydell & Brewer Ltd, 2014, pp.101-103.

desarrollarían, basados en tejidos imitativos, texturas contrastantes (a 2, 3 y 4 voces), cadencias frecuentes y un estilo diáfano, asentarían las bases para los compositores de 1520 en adelante. Josquin concretamente utilizaría todos sus conocimientos de una manera tan magistral que continuó siendo una figura considerablemente influyente durante las siguientes generaciones.

Los demás países (principalmente, Inglaterra, las coronas peninsulares de Castilla, Aragón y Portugal, más los territorios italianos y el Sacro Imperio Romano Germano) durante este periodo comprendido entre 1480-1520, aproximadamente, fueron un espejo de la actividad borgoñona. El llamado «estilo internacional» –correspondiente al de la tercera generación– se divulgó por los países europeos en bastantes manuscritos de polifonía y en los primeros impresos musicales. Además, el contacto entre músicos se llevó a cabo por los viajes diplomáticos de las cortes a otros países, dentro de los cuales los mismos compositores ofrecían su servicio. La Capilla Sixtina ofrecía también un punto de encuentro entre los diferentes estilos locales y la *lingua franca* de los músicos franco-flamencos que allí trabajaban. En Roma, dichos músicos de la tercera y cuarta generación –con los que tuvo contacto Peñalosa– recibieron influencias musicales que luego plasmaron en sus obras, dejando un producto de en torno a 150 misas conservadas en los manuscritos vaticanos.<sup>4</sup>

El contacto entre aquellos músicos produjo lo que Peter Burke denominó «sincretismo» (intento consciente de armonizar elementos de las diferentes culturas) o también un proceso de «hibridación» (variedad de interacciones entre las culturas).<sup>5</sup> Los Reyes Católicos quisieron emular la cultura musical de las otras cortes extranjeras. Se sabe que el repertorio franco-flamenco llegó a muchas partes de la Península y se cultivó en los círculos cortesanos, del mismo modo que los monarcas ejercieron como mecenas de las artes y aumentaron los músicos en sus respectivas capillas.<sup>6</sup> Por ello, no es difícil suponer que la creación de música sacra –caracterizada inicialmente por un estilo simple y directo en comparación con la obra de los compositores franco-flamencos del siglo XV–

---

<sup>4</sup> Jesse RODIN: *Josquin's Rome: hearing and composing in the Sistine Chapel*. Nueva York, Oxford University Press, 2012, p. 3-7.

<sup>5</sup> Peter BURKE: *El Renacimiento Europeo*. Trad.: Magdalena Chocano Mena, Grupo Planeta (GBS), 2000, pp. 17-19.

<sup>6</sup> Tess KNIGHTON: «Isabel of Castile and Her Music Books: Franco-Flemish Song in Fifteenth-Century Spain», en Barbara F. Weissberger (ed.), *Queen Isabel I of Castile: Power, Patronage, Persona*. Tamesis Books, 2008, pp. 30-34. Véase también el estudio de Rafael Domínguez Casas referente al patrocinio: «The Artistic Patronage of Isabel the Catholic: Medieval or Modern?», pp. 124-148.

aumentase y se viese imbuida por las nuevas modas extranjeras de composición.<sup>7</sup> En este sentido se produjo la llamada «hibridación» en la obra sacra de los músicos españoles, que adoptaron nuevas formas y técnicas compositivas provenientes de Borgoña, sumadas a un distintivo lenguaje propio de la tradición hispana. Las misas de Francisco de Peñalosa son un caso de estudio de cómo el carácter local se impregnó de un nuevo estilo de procedencia extranjera y cómo, virtuosamente, el proceso de hibridación derivó en un corpus sacro de una gran calidad compositiva, comparable a la obra de la tradición borgoñona.

Estas seis misas Peñalosa tienen una casuística distinta a las del corpus de la mayoría de compositores franco-flamencos. Como se ha tratado en el apartado 2.1, la poca información que se conoce sobre las principales fuentes de su obra litúrgica, como E-Tz 2-3 –*unicum* para cinco de las seis misas completas– o P-Cug 12 –donde se repite la misa *Del ojo*–, restringe considerablemente la argumentación que se puede realizar sobre el origen y el contexto de la interpretación del repertorio sacro hispano a principios del siglo XVI. Esto, sumado a la escasez de fuentes documentales que se han encontrado en los archivos de las instituciones relacionadas con el compositor,<sup>8</sup> hace particular un caso entre los estudios de música renacentista europea, pero bastante común en el panorama artístico de los compositores hispanos del siglo XV y principios del XVI.

### 3.1.1. Marco teórico

El estado de la cuestión sobre el estilo de las misas de Peñalosa es bastante reducido. Los investigadores que se han dedicado al estudio de la música litúrgica y los músicos de la época de Fernando e Isabel generalmente han mostrado un mayor interés por los aspectos biográficos –como se ha mencionado en la introducción–,<sup>9</sup> por las instituciones

---

<sup>7</sup> Kenneth KREITNER: *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*. Woodbridge, Boydell Press, 2004, pp. xii-xiii.

<sup>8</sup> Las únicas pruebas documentales en relación a la actividad compositiva de Peñalosa ya las mencionó Juan Ruiz Jiménez. Los cuadernos que contenían obras del hispano datan de 1510-1511 y se mencionan en el capítulo 1, donde se ofrecen más detalles sobre los libros de inventarios de la catedral. Véase Juan RUIZ JIMÉNEZ: «“The Sounds of the Hollow Mountain”: Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance», *Early Music History*, vol. 29 (2010), p. 229.

<sup>9</sup> Joaquín HAZAÑAS Y LA RUA: *Maese Rodrigo (1444-1509)*. Sevilla, Librería e Imprenta de Izquierdo y Compañía, 1909. Juan B. de ELÚSTIZA y Gonzalo CASTRILLO HERNÁNDEZ: *Antología musical. Siglo de oro de la música litúrgica de España: polifonía vocal siglos XV y XVI*. Barcelona, R. Casulleras, 1933. Robert STEVENSON: *Spanish Music in the Age of Columbus*. La Haya, Martinus Nijhoff, 1960. Higinio ANGLÉS: *La música en la Corte de los Reyes Católicos*. 1, Polifonía religiosa. Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1960. Herman-Walther FREY (1956), «Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle», *Die Musikforschung*, vol. IX, nº 3 (1956), pp. 411-418. Jane M. HARDIE: *The*

en las que ofrecieron servicio los compositores –como organismos de producción musical–, o por las características codicológicas y paleográficas de las fuentes en las que se conserva que se conserva la obra –con el fin de averiguar nuevos datos sobre la procedencia, el mecenazgo, la difusión y la transmisión de la música–.<sup>10</sup>

Sin embargo, pocos estudios hay en referencia al estilo compositivo de las misas de esta primera generación de compositores hispanos. El primer esbozo estilístico lo generó Robert Stevenson en torno a la música sacra de compositores como Juan de Anchieta, Alonso Pérez de Alba, Pedro de Escobar, Francisco de Peñalosa, entre otros.<sup>11</sup> Sobre la obra del último desarrolló un epígrafe dedicado a sus misas *Ave Maria Peregrina* –contrastando su estilo con la *Quarti toni* o *Sine nomine* de Anchieta– y *Nunca fue pena mayor* –comparándola con la homónima de Pierre de la Rue– en *Spanish Music in the Age of Columbus*. Stevenson recurriría a la edición de las misas que publicara Anglés, durante aquel mismo año de 1960,<sup>12</sup> como modelo para establecer similitudes entre el estilo de Peñalosa y sus contemporáneos hispanos y extranjeros. Sin embargo, la comparativa es limitada –lógicamente al ser un libro de objetivos mucho más amplios– y se basa en una explicación escueta sobre el tratamiento del *cantus firmus*, la textura y algunas puntualizaciones del contrapunto.

Un aspecto importante a tener en cuenta es la poca o nula accesibilidad a archivos como el de la catedral de Tarazona a usuarios ajenos al clero. Esta situación se mantendría hasta bien entrados los años 80 del siglo XX, pues anteriormente solo Higinio Anglés pudo abordar el estudio y transcripción del repertorio contenido en manuscritos como el 2-3 de Tarazona.<sup>13</sup> Tess Knighton o Jane Hardie tuvieron un acceso muy reducido a dicha fuente y sin derecho a la fotoreproducción de documentos del archivo.<sup>14</sup>

---

*motets of Francisco de Peñalosa and their manuscript sources*. Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1983. Samuel RUBIO: *Historia de la música española*. 2, Desde el «ars nova» hasta 1600. Madrid, Editorial Alianza, 1983.

<sup>10</sup> Véase de nuevo a HARDIE: *The motets of Francisco de Peñalosa...*, y más tarde la tesis de Emilio ROS FÁBREGAS: «The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and edition in the context of the Iberian and continental manuscript traditions». Tesis doctoral, City University of New York, 1992. ID: «Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI», *Pliegos de bibliofilia*, vol. 15 (2001), pp. 37-62.

<sup>11</sup> STEVENSON: *Spanish Music...*, pp. 119-200.

<sup>12</sup> ANGLÉS: *La música en la Corte...*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Súmense a los hechos la poca afluencia a los investigadores que pretendían investigar los manuscritos, más aún siendo mujer y extranjera durante aquellos años.

Durante aquellos años se realizaron numerosas tesis enfocadas únicamente al conocimiento estilístico de las misas de algunos compositores franco-flamencos.<sup>15</sup> Más tarde ayudaron a configurar un nuevo acercamiento a este objeto de estudio de las periferias, como los rasgos de la música hispana. Stevenson estudiaría la música de Josquin en manuscritos españoles y portugueses, así como la relación estilística en obras de compositores hispanos en la International Josquin Festival-Conference de 1971. Entre ellas se relaciona el caso del motete «Sancta Mater istud agas» atribuido a Josquin en el manuscrito E-Bbc 454 y el homónimo de Peñalosa, –conservado en tres manuscritos distintos: E-Tc 21, E-Tz 2-3 y E-Sco 5-5-20– con indiscutibles influencias musicales del franco-flamenco.<sup>16</sup> En este artículo, el investigador trata también la transmisión estilística de algunas obras de Josquin con la de compositores peninsulares de la siguiente generación –como Cristóbal de Morales, Antonio de Cabezón, Vicente Lusitano...– debido a la gran difusión de su corpus a través de fascículos manuscritos y de impresos de Petrucci, que circularon por la Península entre 1542 y 1557 y que dejaron su impronta en los manuscritos 9, 16, 19 y 27 copiados en la catedral de Toledo.<sup>17</sup> Sin embargo, prácticamente no alude a las posibles influencias en compositores de la generación de Peñalosa y habría que esperar al artículo de Kenneth Kreitner en 1993 para tener un breve bosquejo sobre las relaciones estilísticas entre hispanos y franco-flamencos, a través de una comparación entre una selección de piezas del siglo XVI.<sup>18</sup>

Previamente, algunos investigadores ya habían trabajado el estilo de parte de la obra litúrgica de algunos compositores ibéricos coetáneos, como Rudolf Gerber en el caso de los himnos en torno a 1500,<sup>19</sup> Peter Alexander<sup>20</sup> o Eleanor Russell.<sup>21</sup> También el libro de actas del Colloque Musicologique International, dedicado a las relaciones musicales entre

<sup>15</sup> Véase la tesis pionera en el análisis de parámetros de las misas y motetes: Edgar H. SPARKS: *Cantus firmus in Mass and Motet, 1420-1520*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1963; o también la de John F. SPRATT: *The Masses of Antoine de Févin*. Tesis doctoral, Florida State University, 1960.

<sup>16</sup> Robert STEVENSON: «Josquin in the Music of Spain and Portugal», en Edward Lowinsky y Bonnie J. Blackburn (eds.), *Josquin des Prez: proceedings of the International Josquin Festival-Conference* que tuvo lugar en Julliard School, Lincoln Center de la ciudad de Nueva York, 21-25 junio de 1971. Londres, Oxford University Press, 1976, pp. 217-246.

<sup>17</sup> STEVENSON: «Josquin in the music...», p. 220.

<sup>18</sup> Kenneth KREITNER: «Franco-Flemish Elements in Tarazona 2 and 3», *Revista de Musicología*, vol. 16, nº 5 (1993), Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: *Culturas Musicales del Mediterráneo y sus Ramificaciones*, pp. 2567- 2586.

<sup>19</sup> Rudolf GERBER (ed.): *Spanishches Hymmar um 1500*. Das Chorwerk LX. Wolfenbüttel, 1957.

<sup>20</sup> Peter Marquis ALEXANDER: «The Motets of Petrus Escobar». Tesina de Máster, Indiana University, 1976.

<sup>21</sup> Eleanor RUSSELL: «The missa in agendis mortuorum of Juan Garcia de Basurto: Johannes Ockeghem, Antoine Brumel, and an Early Spanish Polyphonic Mass», *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis*, vol. 29 (1979), pp. 1-37.



España y el centro-norte de Europa entre 1450-1650, acabó teniendo una visión sesgada y bastante tradicional del objeto de estudio.<sup>22</sup> La tesis de Jane Morlet Hardie fue la pionera en la extracción de conclusiones estilísticas sobre los motetes de Peñalosa.<sup>23</sup> El análisis estilístico realizado por Hardie se basa inicialmente en un primer apartado que trata los textos de los motetes (de tres tipos según su procedencia: litúrgicos, devocionales o centonizados)<sup>24</sup> y un segundo bloque que se centra en parámetros puramente musicales: el tratamiento del *cantus firmus*, el modo, el *ambitus* y las claves utilizadas, la textura, el contrapunto y las relaciones entre texto y música. Las conclusiones que extrae son un gran paso para entender la música de Peñalosa y las características de su lenguaje. La investigadora concibe los motetes del compositor como obras muy cercanas al estilo practicado por los compositores hispanos previos y no tanto de influencia extranjera —a excepción de los de temática litúrgica, muy cercanos al lenguaje de Josquin—, como en las misas. Sin embargo, no aplica una comparación pormenorizada de los casos más cercanos al estilo franco-flamenco y, por tanto, las conclusiones a veces están poco sustentadas.

Entre los años 1990 y 2000, la misma autora se interesaría por el género de las lamentaciones y por los «Kyries de Tinieblas» de la liturgia de Semana Santa, partiendo de las relaciones musicales entre la liturgia mozárabe, la reforma cantollanística de Cisneros y el rito romano en los géneros monódicos y polifónicos hispanos de finales del siglo XV a mediados del siglo XVI.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Paul BECQUART y Henri VANHULST (eds.): *Musique des Pays-Bas anciens/Musique espagnole ancienne*. Colloquia Europalia, III, Lovaina, 1988.

<sup>23</sup> HARDIE: *The motets of Francisco de Peñalosa...*

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 177-185.

<sup>25</sup> Jane HARDIE: «Kyries tenebrarum in Sixteenth-Century Spain», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 4 (1998), pp. 161-94. ID: «Lamentations in Spanish Sources before 1568: Notes towards a Geography», *Revista de Musicología*, vol. 16 (1993), pp. 912-42. ID: «Lamentations Chant in Spanish Sources: A Preliminary Report», en Bryan Gillingham y Paul Merkley (eds.), *Chant and its Peripheries: Essays in Honour of Terence Bailey*, Musicological Studies LXII. Ottawa, 1998, pp. 370-89. ID: «Proto-Mensural Notation in Pre-Pius V Spanish Liturgical Sources», *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 39 (1998), pp. 195-200. ID: «Circles of Relationship: Chant and Polyphony in the Lamentations of Francisco de Peñalosa», *Alamire Foundation Yearbook*, vol. 4 (2000, publicado en 2002), pp. 465-74. ID: «Lamentations Chants in Iberian Sources before 1568», en Màrius Bernadó y Maricarmen Gómez (eds.), *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550)*. Lleida, 2001, pp. 271-87. ID: «Wanted, One Maestro de Capilla: A Sixteenth-Century Job Description», en David Crawford y George Grayson Wagstaff (eds.), *Encomium musicae: A Festschrift for Robert J. Snow*. Nueva York, Pendragon Press. 2001, pp. 269-284. ID: «The Past in the Present: Some liturgico-musical relationships between Toledo, Rome and Andalucía», en Laszlo Dobszay (ed.), *The Past in the Present*. Budapest, Liszt Ferenc Academy of Music, 2003, vol. 2, pp. 207-222.

El siguiente periodo historiográfico fue fecundo en tesis doctorales y estudios de envergadura que asentaron las bases previamente establecidas por Anglés y Stevenson, y consolidaron el conocimiento sobre la actividad musical de determinadas instituciones. Los enfoques partían del análisis y circulación de fuentes, las biografías de compositores y la organización ceremonial de dichos organismos. Entre ellos, destacaron Tess Knighton, Kenneth Kreitner, Emilio Ros-Fábregas, Juan Ruiz Jiménez, Bruno Turner, Roberta Freund Schwartz, Francesc Villanueva, al nivel de las instituciones peninsulares;<sup>26</sup> y Bernadette Nelson, Richard Sherr, al nivel de instituciones foráneas donde servían hispanos.<sup>27</sup>

En esta etapa también se localizan los trabajos de índole analítica que estudian los repertorios hispanos desde finales del siglo XVI hasta la generación de Morales: el de Wolfgang Freis para los motetes, el de Grayson Wagstaff para las misas del Oficio de Difuntos, el de Howard Mayer Brown para la música instrumental y los de Owen Rees para las relaciones estilísticas con Portugal y la tradición de misas *L'homme armé* entre

---

<sup>26</sup> Tess W. KNIGHTON: *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Versión española de Luis Gago. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001. ID: «Northern Influence on Cultural Developments in the Iberian Peninsula during the Fifteenth Century», *Renaissance Studies*, vol. 1 (1987), pp. 221-37. ID: «Transmisión, difusión y recepción de la polifonía franco-neerlandesa en el Reino de Aragón a principios del siglo XVI», *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 12 (1996-1997), pp. 19-38. ID: «Francisco de Peñalosa; New works lost and found», en David Crawford (coord.), *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*. Pendragon, 2002, pp. 231-258. ID: «Una confluencia de capillas: El caso de Toledo, 1502», en Bernardo José García García y Juan José Carreras Ares (eds.), *La capilla real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*. Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 127-150. Kenneth KREITNER: «Franco-Flemish Elements...». ID: *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*. Woodbridge, Boydell Press, 2004. Emilio ROS FÁBREGAS: «The Manuscript Barcelona...»; ID: «Music and Ceremony during Charles V's 1519 Visit to Barcelona», *Early Music*, vol. 33 (1995), pp. 374-91; ID: «Script and Print: The Transmission of Non-Iberian Polyphony in Renaissance Barcelona», en Iain Fenlon y Tess Knighton (eds.), *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Edition Reichenberg, Kassel, 2006, pp. 299-328; RUIZ JIMENEZ: «“The Sounds of the Hollow Mountain”...», pp. 189-239. Bruno TURNER: «Spanish Liturgical Hymns: A Matter of Time», *Early Music*, vol. 23 (1995); ID: *Five Spanish Liturgical Hymns*. Marvig, 1996. Roberta Freund SCHWARTZ: «*En busca de liberalidad: Music and Musicians in the Courts of the Spanish Nobility, 1470-1640*». Tesis doctoral, University of Illinois, 2001. ID: «Tarazona 2-3 y Sevilla 5-5-20: Una consideración de conexiones», en Maricarmen Gómez y Màrius Bernadó (eds.), *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550)*. Lleida, 2001, pp. 203-17. Francesc VILLANUEVA SERRANO: «La identificación de Pedro de Escobar con Pedro do Porto: una revisión definitiva a la luz de nuevos datos», *Revista de Musicología*, vol. 34, nº 1 (2011), pp. 37-58.

<sup>27</sup> Bernadette NELSON: «A Choirbook for the Chapel of Don Fernando de Aragón, Duke of Calabria: The Sacred Repertory in Barcelona M.1166/1967», en Maricarmen Gómez y Màrius Bernadó (eds.), *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550)*. Lérida, 2001, pp. 219-252; ID: «The Missa *Du bon du cuer*: An Unknown Mass by Noel Bauldeweyn?», *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 52 (2001), pp. 103-130. Richard SHERR: «The “Spanish Nation” in the Papal Chapel, 1492-1521», *Early Music*, vol. 20 (1992), pp. 601-10. ID: «Spanish Music and Musicians in Renaissance Rome, Particularly in the Papal Chapel» en la *Eleventh Conference on Medieval and Renaissance Music*. Oxford, Oxford University, julio de 1983. ID: *The Papal Choir During the Pontificates of Julius II to Sixtus V (1503-1590): An Institutional History and Biographical Dictionary*. Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2015.

compositores como Josquin, Guerrero y Morales.<sup>28</sup> En relación a esta última materia, Joseph Sargent también desarrollaría recorridos estilísticos entre Josquin y Morales.<sup>29</sup> A su vez, Dionisio Preciado realizaría un pequeño análisis estilístico superficial en la *Opera Omnia* de Peñalosa –editando, a pesar del título, solo tres de las seis misas completas: *Nunca fue pena mayor*, *Ave Maria Peregrina* y *Del ojo*–.<sup>30</sup> Anglés ya había transcrito las dos primeras,<sup>31</sup> al igual que Imrie publicaría en Mapa Mundi cinco de las seis entre 1974 y 2000 –incluyendo la última, la *Missa Adieu mes amours*, transcrita años más tarde por Knighton–.<sup>32</sup> Las consideraciones preliminares y las decisiones editoriales que tomó Preciado fueron muy similares a las que ya había expresado Martyn Imrie años antes: a excepción de los cambios que hizo en los criterios de edición, son transcripciones casi idénticas.

Cabe mencionar la última novedad sobre estudios analíticos de la obra de Peñalosa: la tesis de Rigoberto Macías Peraza. En esta se plantean las bases del contrapunto en los tratados hispanos desde finales del siglo XV hasta Cerone y se ponen en relación a la práctica compositiva con el caso de estudio de los motetes de Peñalosa y Morales.<sup>33</sup> La comparativa resulta interesante aunque excesivamente descriptiva, sin ofrecer un paisaje

---

<sup>28</sup> Wolfgang FREIS: «Cristóbal de Morales and the Spanish Motet in First Half of the Sixteenth Century: an analytic study of selected motets by Morales and competitive settings in SEV-BC 1 and TARAZ-C 2-3». Tesis doctoral, University of Chicago, 1992. ID: «Cristóbal de Morales and the Spanish tradition», *Revista de musicología*, vol. 16 (1993), nº. 5, pp. 2750-2769. George Grayson WAGSTAFF: «Music for the Dead: Polyphonic Settings of the *Officium* and *Missa pro defunctis* by Spanish and Latin American Composers before 1630». Tesis doctoral, Universidad de Texas, 1995. ID: «Morales, spanish traditions, liturgical works, and the problem of style», en Owen Rees y Bernadette Nelson (eds.), *Cristóbal de Morales: sources, influences, reception*. Studies in Medieval and Renaissance Music, 6. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY, Boydell, 2007, pp. 63-84; Howard Mayer BROWN: *Embellishing 16<sup>th</sup> Century Music*. Early Music Series 1. Oxford University Press, 1976; Owen REES: «Guerrero's *L'homme armé* Masses and their Models», *Early Music History*, vol. 12 (1993), pp. 19-54. ID: *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, coeditado con Bernadette Nelson. Studies in Medieval and Renaissance Music, 6. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY, Boydell, 2007.

<sup>29</sup> Joseph SARGENT: «Morales, Josquin and the *L'homme armé* Tradition», *Early Music History*, vol. 30 (2011), pp. 177-212.

<sup>30</sup> Dionisio PRECIADO (edición, estudio y transcripción): *Francisco de Peñalosa: Opera Omnia*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1986-2000, vol. 4: Tres misas.

<sup>31</sup> ANGLÉS, *La música en la Corte...*

<sup>32</sup> Martyn IMRIE (introducción y edición): *Francisco de Peñalosa. Misa del ojo*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 9, 1978; *Francisco de Peñalosa. Missa Ave Maria*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 79, 1993; *Francisco de Peñalosa. Missa Nunca fue pena mayor*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 81, 1993; *Francisco de Peñalosa. Missa Por la mar*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 83, 1994; *Francisco de Peñalosa. Missa L'homme armé*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 154A, 2000. Tess KNIGHTON: *Francisco de Peñalosa. Missa Adieu mes amours*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 250, 2008.

<sup>33</sup> Rigoberto MACÍAS PERAZA: *El lenguaje contrapuntístico de Francisco de Peñalosa y Cristóbal de Morales a través de sus motetes. Un análisis desde la perspectiva de los tratados musicales del Renacimiento hispano y su recepción en Cerone*. Tesis doctoral, Universidad Autònoma de Barcelona, 2013.

sintético del estilo de ambos compositores, sin conocer las causas e influencias directas entre ambos, ni la relación directa con la teoría musical de su época.

Sirven como nexo dialéctico con esta tesis los cuatro estudios que han realizado Alejandro Planchart en 2010,<sup>34</sup> Tess Knighton en 2005,<sup>35</sup> Kenneth Kreitner en 2014<sup>36</sup> y Juan Ruiz en 2016.<sup>37</sup> El primero trata la historiografía de la música sacra de los compositores de la generación de Peñalosa. Aunque su conocimiento sobre los estudios de música española sea incompleto, su artículo de carácter ensayístico introduce algunas ideas interesantes: de un lado, el vacío historiográfico en la tercera generación de compositores de misas (Févin, Divitis, Genet, Verdelot, Lhéritier, Bauldeweyn, Richafort, Festa y Moulu) y la carencia de estudios analíticos que interrelacionen elementos musicales entre compositores; de otro, la identificación estilística de los compositores hispanos de la época de los Reyes Católicos con esta «generación olvidada» –una idea ya introducida en su artículo anterior sobre la susodicha generación–.<sup>38</sup> Sin embargo, emite algunos juicios de valor, como el expresado: «sus misas [las de Peñalosa] son la parte más retrospectiva de su obra, de manera que [lo que] se tiene ante los ojos es el lado más conservador del arte de Peñalosa»; estas afirmaciones disminuyen la fiabilidad de sus argumentos si no los demuestra con ejemplos musicales, pero suponen un punto de partida para este capítulo. Tess Knighton ha profundizado en la circulación de obras de Josquin publicadas en el volumen de 1540, que muy posiblemente fueran recopiladas con anterioridad. Sus hipótesis marcan que la música del franco-flamenco ya se había difundido por los territorios hispanos durante las dos primeras décadas del siglo XVI.<sup>39</sup> El estudio de Kenneth Kreitner ofrece un paisaje sintético pero completo sobre el inicio de la tradición de componer misas cíclicas en los reinos peninsulares.<sup>40</sup> El

---

<sup>34</sup> Alejandro Enrique PLANCHART: «La música sacra española en tiempos de Isabel la Católica: contexto de su época e historiografía moderna», *Acta Musicológica*, vol. 82, nº 2 (2010), pp. 213-235.

<sup>35</sup> Tess KNIGHTON: «Petrucci's Books in Early Sixteenth-Century Spain», en Giulio Cattin y Patrizia alla Vecchia (eds.), *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale/ Venice 1501: Petrucci, music, print and publishing*. Venecia, Edizioni Fondazione Levi, 2005, pp. 623-642.

<sup>36</sup> Kenneth KREITNER: «Spain Discovers the Mass», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 139, nº 2 (noviembre, 2014), pp. 261-302. Véase también la reciente ponencia del mismo investigador titulada: «The Tordesillas Perplex», en la *American Musicological Society*, South-Central chapter. Athens, Georgia, marzo, 2016.

<sup>37</sup> Juan RUIZ JIMÉNEZ: «Cathedral soundscapes: some new perspectives», en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016. Agradezco a la editora la aportación del libro a punto de publicarse.

<sup>38</sup> Alejandro E. PLANCHART: «Music in the Christian Courts of Spain», en Carol E. Robertson (ed.) *Musical Repercussions of 1492. Encounters in Text and Performance*. Washington, 1992, p. 159.

<sup>39</sup> KNIGHTON: «Petrucci's Books...», pp. 636-637.

<sup>40</sup> KREITNER: «Spain Discovers the Mass...», pp. 261-302.

investigador extrae algunas conclusiones estilísticas polémicas sobre la obra de Peñalosa que habrá que rebatir o corroborar en cada una de las misas durante los próximos apartados. Por último, Juan Ruiz en sus últimos estudios ha dibujado el panorama de la música urbana en Sevilla, tratando temas como la circulación del personal eclesiástico, y las prácticas y repertorios musicales. Uno de los aspectos más llamativos ha sido su investigación sobre la actividad del músico extranjero Henricus Tik, o Enrique Tich, que fue cantor del arzobispo de Sevilla y residió algunos años en los territorios hispanos. En el tratado sevillano que se conserva en El Escorial (E-E ç-III-23) se le menciona entre los compositores más célebres de Sevilla<sup>41</sup> y se le asocia una misa polifónica.<sup>42</sup> Probablemente el contenido de dicha misa se conociera en el contexto en el que trabajó durante el tercer cuarto del siglo XV y dejara constancia del estilo internacional a la siguiente generación.<sup>43</sup>

Partiendo de este horizonte sobre el estilo musical de las misas de Peñalosa y sus coetáneos, este capítulo tiene como fin ofrecer una visión general de su corpus: sus influencias franco-flamencas en un género de calado europeo y sus características originales como iniciador de la tradición de misas hispanas que continuará con Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero, entre otros tantos.

### 3.1.2. El problema metodológico

La metodología analítica que se propone parte de la simbiosis de varias técnicas ofrecidas en diferentes estudios actuales y algunos clásicos. Asumiendo que la tradición analítica no cuenta con un proceder sistemático para repertorios de diferentes épocas, los autores que tratan el estilo musical renacentista suelen tener métodos distintos según los aspectos que quieran destacar de una obra. Si bien es cierto que el estudio de la música de otras etapas históricas está sujeto a la misma diatriba de orientaciones y enfoques diferentes, a la música del *Quattrocento* y *Cinquecento* se le suma la dificultad añadida

---

<sup>41</sup> En dicho tratado aparece una lista de compositores muy similar a la de Tinctoris en *Liber de arte contrapuncti* (1477). Véase RUIZ JIMÉNEZ: «“The Sounds of the Hollow Mountain”...», pp. 212-239.

<sup>42</sup> RUIZ JIMÉNEZ: «Cathedral soundscapes: some new perspectives...», pp. 261-262.

<sup>43</sup> Véase la edición de esta misa en Reinhard Strohm: *Mass Settings from the Lucca Choirbook*. Londres, Stainer and Bell, 2007, pp. 5-32.

del problema terminológico y la primera tendencia a aplicar expresiones del lenguaje tonal al repertorio renacentista, como la escuela alemana hizo entre los años 1960-75.<sup>44</sup>

Estas discusiones metodológicas se comprenden perfectamente en la tesis de Wolfgang Freis, que profundizó sobre las bases analíticas, desde los primeros autores de la escuela alemana a los que asentaron las diferentes tipologías de métodos, como Lowinsky, Powers, Palisca, Perkins y Brown, Schenker, los estudios de Rubio sobre Morales y Müller-Lance sobre Guerrero.<sup>45</sup> El epítome de estas teorías parte del análisis modal de repertorio renacentista y viene a ser el siguiente:

- El enfoque clásico de Lowinsky cambiaría la perspectiva y desligaría la modalidad de la tonalidad para los análisis estilísticos, pero continuaría con el pensamiento evolucionista heredado de Riemann, con consideraciones asociadas a que el logro de la tonalidad supuso un progreso viniendo del sistema modal. Además, afirma que la *musica ficta* fue uno de los elementos que permitirá dicho cambio progresivo de lo modal hacia lo tonal, como lo son las cadencias reinterpretadas en la tonalidad como el movimiento dominante-tónica.<sup>46</sup>
- Powers y Palisca asumieron el reto de reformar el concepto de la teoría modal en contraste con la visión tradicional de asemejar la modalidad al sistema tonal.<sup>47</sup> Según el primero, la modalidad dependía del repertorio, el género o el compositor y variaba considerablemente dependiendo de estos factores. En su opinión, el desarrollo modal creció en importancia a lo largo del siglo XVI, contradiciendo la opinión de Hermelink y Dahlhaus. También mantuvo la teoría de que la modalidad solo puede ser vista en contexto del repertorio de música modal, ya que existe gran ambigüedad en la determinación de cada uno. De la misma manera, defendía que un tipo tonal podía representar más de un modo a la vez,

---

<sup>44</sup> Véanse los estudios de: Siegfried HERMELINK: *Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*. Tutzing, 1960. Carl DAHLHAUS: *Studies in the Origin of Harmonic Tonality*. Princeton University Press, 2014. ID: *Analysis and Value Judgement*. Traducido del alemán por Siegmund Levarie. Nueva York, Pendragon Press, 1983. Bernhard MEIER: *The Modes of Classical Vocal Polyphony: Described According to the Sources*. Con revisiones por el autor traducidas por Ellen S. Beebe. Nueva York, Broude Brothers Limited, 1988.

<sup>45</sup> Wolfgang FREIS: «Cristóbal de Morales...», pp. 53-122.

<sup>46</sup> Edward E. LOWINSKY: *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1961.

<sup>47</sup> Wolfgang FREIS: «Cristóbal de Morales...», p. 90, citando a Harold S. POWERS: «The Modality of *Vertiva I colli*», en Robert L. Marshall, *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honour of Arthur Mendel*. Kassel, Bärenreiter, 1974, p. 31.

mientras que un modo expresaba siempre un tipo tonal.<sup>48</sup> Claude Palisca tiene una visión similar a Powers sobre la concepción cultural del modo, pero desde un punto de vista humanístico. Según aquel, durante el Renacimiento las artes liberales y, dentro de ellas, la gramática, la retórica y la música estaban muy conectadas inconscientemente para aquel que las aprendía. A la hora de crear una obra, el compositor reflejaba instintivamente la estructura de un discurso retórico en la forma musical.<sup>49</sup>

- Le siguen las contribuciones de Leeman Perkins y Howard M. Brown en torno a las ediciones de los manuscritos Mellon Chansonnier (US-NHub 91) y Florencia 229 (I-Fn 229), respectivamente. En dichas publicaciones concibieron el repertorio en términos exclusivamente modales.<sup>50</sup> Perkins destacó la existencia de estructuras melódicas que subrayaban las especies de cuartas y quintas como connatural a la modalidad. Además, concibió el proceso analítico como una búsqueda del proceso conceptual y compositivo de la obra creada. La conclusión que guía su estudio es la siguiente:

La evaluación crítica significativa debe basarse en criterios históricos de las funciones sociales y artísticas de una obra realizada en su propio tiempo; por el contrario, la aplicación de conceptos y normas muy posteriores al periodo de la composición conduciría a una distorsión del contexto histórico.<sup>51</sup>

En cambio, Brown se limitó a analizar el repertorio de I-Fn 229 (Ms. Banco Rari) desde el sistema modal de Glareano,<sup>52</sup> a pesar del anacronismo que supone la teoría (publicada en *Dodecachordon* en 1547)<sup>53</sup> con la música de esta fuente (de 1492-3).

---

<sup>48</sup> Para profundizar más sobre la materia, véase POWERS: «Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony», paper presentado durante el *Eighth Annual Meeting* de la *Society of Music Theory*. Vancouver, noviembre, 1985. Citado en FREIS: «Cristóbal de Morales...», p. 91.

<sup>49</sup> Véase Claude PALISCA: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven, Yale University Press, 1985, pp. 316-339. Citado en FREIS: «Cristóbal de Morales...», pp. 95-99.

<sup>50</sup> Leeman PERKINS y Howard GAREY: *The Mellon Chansonnier*. 2 vols. New Haven, Yale University Press, 1979 y Howard M. BROWN: *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Banco Rari 229*. 2 vols. Monuments of Renaissance Music 7. Chicago, University of Chicago Press, 1983. Citado en FREIS: «Cristóbal de Morales...», p. 99.

<sup>51</sup> «Meaningful critical assessment must be based on historical criteria of the social and artistic functions a work fulfilled in its own time; by contrast, applying concepts and standards that significantly postdate the composition would lead to a distortion of the historical context». Leeman L. PERKINS: «Mode and Structure in the Masses of Josquin», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 26, nº 2 (1973), pp. 189-192. Citado en FREIS: «Cristóbal de Morales...», pp.100-101.

<sup>52</sup> BROWN: *A Florentine Chansonnier...*, p. 158. Citado en FREIS: «Cristóbal de Morales...», pp.100-101.

<sup>53</sup> Henricus GLAREANUS: *Dodecachordon*. Basilea, Heinrich Petri, 1547.

Wolfgang Freis toma una perspectiva distinta para el análisis de los motetes en su tesis, influido por la teoría hermenéutica de Gadamer y su reflejo en la Musicología histórica a través del artículo de Leech-Wilkinson sobre la música de Machaut.<sup>54</sup> Según este no se puede obviar el conocimiento del investigador que incluye siglos de cultura musical desde el Renacimiento hasta nuestros días; por tanto, esta perspectiva es imprescindible a la hora de analizar composiciones del pasado:

[...] Nuestra perspectiva es necesariamente «ahistórica». En segundo lugar, la teoría modal solo puede ser una herramienta para el análisis «históricamente» apropiada – es decir, intrínseca– si fue diseñada o utilizada como tal en el Renacimiento y, si así fuera, su propósito en el Renacimiento se correspondería con el nuestro.<sup>55</sup>

Freis parte de este juicio para concluir que, en realidad, la teoría modal no se puede utilizar como método analítico, pero sí proporciona un método de descripción. La teoría modal es una interpretación del contenido musical desde una perspectiva particular en la historia. Los teóricos renacentistas utilizaron esta teoría para refrendar en tratados didácticos aquello construido sobre datos empíricos. No siendo un juicio sistemático y, por tanto, científico, y no pudiéndose aplicar a todos los casos –sobre todo cuando el modo está constantemente sujeto a cambios, dando lugar al *modus commixtus* (modos mixtos) y al transporte al que se refiere Perkins<sup>56</sup>–, Freis aconseja, consecuentemente, ser escépticos con los conceptos de la tratadística.<sup>57</sup>

La aproximación schenkeriana ofrece una nueva perspectiva para la música del Renacimiento, puesto que presenta una visión de la estructura global de la obra y puede responder a problemas que los anteriores analistas tradicionales no habían logrado resolver a nivel arquitectónico. Sin embargo, descuida considerablemente la idiosincrasia del lenguaje modal, otorgando funciones tonales anacrónicas.<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> Daniel LEECH-WILKINSON: «Machaut's "Rose,Lis" and the problema of Early Music Analysis», *Music Analysis*, vol. 3 (1984), pp. 9-28.

<sup>55</sup> «Our perspective is necessarily "unhistorical". Secondly, modal theory can only be "historically" appropriate –that is, intrinsic– analytical tool if it was designed or used as such in the Renaissance, and if that was the case, if its purpose in Renaissance corresponds to ours». Como argumentó LEECH-WILKINSON: «Machaut's "Rose,Lis"...», pp. 9-10; véase también FREIS: «Cristóbal de Morales...», pp.101-102.

<sup>56</sup> PERKINS y GAREY: *The Mellon Chansonnier...*, pp. 28-47.

<sup>57</sup> FREIS: «Cristóbal de Morales...», p.102.

<sup>58</sup> Entre los schenkerianos que Freis menciona están el propio Schenker, Peter Bergquist, William J. Mitchell, Saul Novack, Felix Salzer, Carl Schachter, David Stern, entre otros. Véase: FREIS: «Cristóbal de Morales...», pp.108-118.



La orientación de la Musicología hispana a través de los estudios de Samuel Rubio sobre la música de Morales<sup>59</sup> y de Müller-Lancé sobre Guerrero<sup>60</sup> recae en la concepción analítica descriptiva de todos los parámetros musicales, sin dar cuenta de la funcionalidad y el significado de estos recursos en su contexto musical cercano.<sup>61</sup> Del mismo cariz es el análisis posterior que hace Rubio en la *Opera omnia* de Juan de Anchieta.<sup>62</sup> Ambos autores demuestran que no estaban al tanto de las discusiones y propuestas metodológicas de la Musicología europea.

La aproximación metodológica para conocer el lenguaje estilístico de las misas de Francisco de Peñalosa que se utiliza a continuación tiene su punto de partida en el procedimiento analítico de Wolfgang Freis para su tesis sobre los motetes, ya que se basa en una miscelánea de procedimientos distintos para averiguar los objetivos propuestos, así como la ofrecida por Edgar H. Sparks, analizando los aspectos estructurales y contrapuntísticos de las misas y motetes entre 1420-1520.<sup>63</sup> En ocasiones se analizarán hechos extra-musicales de las misas que influyen directamente en su función y en su forma, y en otros casos aspectos que conciernen al mismo proceso compositivo.

También se han tenido en cuenta otros estudios sobre los compositores más representativos de su generación, como los de Paula Marie Higgins, Mary Jennifer Bloxam, *et al.*<sup>64</sup> La tesis de Jesse Rodin, sobre la obra de Josquin durante su periodo en Roma, ofrece una aproximación distinta de la que también se han aplicado algunos procedimientos. Su estudio es comparativo en tanto en cuanto pretende averiguar la influencia en la obra de Josquin a través del acercamiento al estilo de otros compositores.<sup>65</sup> Por tanto, y al contrario que en los estudios clásicos que se centran en las grandes dimensiones de la estructura de una obra o su organización modal general –a

---

<sup>59</sup> Samuel RUBIO: *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía*. El Escorial, Biblioteca «La ciudad de Dios», 1969.

<sup>60</sup> *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia*. Introducción, biografía, estudio y transcripción por José María LLORENS CISTERÓ. «Semitonía y estructuras modales» por Karl H. MÜLLER-LANCÉ. Barcelona, 1978, vol. III. Motetes I-XXII; ID: *Opera Omnia*. Introducción, estudio y transcripción por José María LLORENS CISTERÓ. «Semitonía y estructuras modales» por Karl H. MÜLLER-LANCÉ. Barcelona, 1987, vol. VI. Motetes XXIII-XLVI.

<sup>61</sup> FREIS: «Cristóbal de Morales...», p.118-122.

<sup>62</sup> *Juan de Anchieta: Opera omnia*. Samuel RUBIO (ed.). San Sebastián, 1980.

<sup>63</sup> FREIS: «Cristóbal de Morales...»; SPARKS: *Cantus firmus in Mass...*

<sup>64</sup> Paula Marie HIGGINS (ed.): *Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*. Claredon Press, 1999; Mary Jennifer BLOXAM: «A survey of late medieval service books from the low countries implications for sacred polyphony, 1460-1520». Tesis doctoral, Yale University, 1987; BLOXAM, Gioia FILOCAMO y Leofranc HOLFORD-STREVEIS: *Uno gentile e subtile ingenio: studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn*. Turnhout, Brepols, 2011.

<sup>65</sup> RODIN: *Josquin's Rome: hearing and composing...*

veces, de manera superficial—, Rodin mira microscópicamente el proceso compositivo a través de todos los parámetros musicales, pero desde una perspectiva comparativa: ¿cómo un compositor como Josquin logró crear una identidad distinta en su obra creada en Roma y, al mismo tiempo, pudo asimilar la de sus predecesores y contemporáneos?

A pesar de que los enfoques de las obras maestras de David Fallows, Rob C. Wegman y Honey Meconi son sugerentes para comprender cambios estilísticos<sup>66</sup> —cuya metodología, además, ha servido considerablemente en la aplicación de algunas técnicas analíticas para este capítulo—, estos han procurado conseguir una cronología del corpus de cada compositor. La búsqueda de la datación para las obras de compositores franco-flamencos se ha llegado a convertir en un objetivo obsesivo para la mayoría de estos autores, a través de la datación de las fuentes y de análisis estilísticos. Esta cronología se basa generalmente en hipótesis que parten de la «evolución» de algunos parámetros estilísticos en combinación con los pocos datos contextuales de cada obra:

Nuestro conocimiento en perspectiva «gran angular» del progreso a largo plazo nos permite identificar retrospectivamente las características tempranas y tardías de cada misa, y estas características pueden a su vez sugerir una posición cronológica relativa, tal vez dentro de un marco existente de fechas seguras. Éste es el enfoque estándar para fechar las misas del siglo XV que ha conducido a un considerable consenso académico en varios casos, como los de Dufay, Ockeghem y Josquin.<sup>67</sup>

Rob C. Wegman es un representante de esta corriente y su tesis sobre la vida y las misas de Obrecht es modélica para este estudio. Una de las virtudes grandes de este trabajo es la capacidad de profundizar en el proceso compositivo de un ejemplo concreto, trasladándose a la piel del autor y evocando los cambios estilísticos producidos de manera coherente en su pensamiento estético. Sin embargo, esta metodología se acerca peligrosamente a un fin quimérico.

Es difícil predecir la intencionalidad de un compositor para con su obra, y más tratándose de una época en la que pocas fuentes aportan información sobre el proceso

---

<sup>66</sup> David FALLOWS: *Josquin*. Colección: «Épitome musical». Turnhout, Brepols Publishers, 2009; Rob C. WEGMAN: *Born for the Muses: the Life and the Masses of Jacob Obrecht*. Oxford, Clarendon Press, 1994. Honey MECONI: *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*. Oxford University Press, 2003.

<sup>67</sup> «Our “wide-angle” knowledge of long-term developments enables us to identify retrospectively the early and late features in each mass, and these features may in turn suggest a relative chronological position, perhaps within an existing framework of secure dates. This is the standard approach to dating fifteenth-century masses, and it has led to substantial scholarly consensus in a number of cases, notable those of Dufay, Ockeghem, and Josquin». Rob C. WEGMAN: *Born for the Muses...*, pp. 5-6.

creativo. El origen de las misas de Peñalosa se podría conocer si tuviéramos fuentes documentales suficientes que aportasen información concreta sobre la fuente y su contexto. E-Tz 2-3, donde se conservan todas sus misas, probablemente fuese un manuscrito compilado mucho más tarde que el periodo de actividad compositiva de Peñalosa, como se vio en el capítulo 2. Además, aventurar hipótesis sobre la cronología desde el propio análisis de parámetros, considerando algunas características más innovadoras que otras, sería seguir una pista falsa. El compositor pudo adoptar diferentes lenguajes a lo largo de su vida, indistintamente de lo que la historiografía analítica ha considerado «arcaizante» o «avanzado», de manera equivalente al inicio y consolidación, respectivamente, del estilo musical de un compositor. Son muchos los factores posibles para el empleo de unas u otras técnicas en un corpus de misas y, si bien existe un rumbo que direcciona el cambio de los recursos utilizados por compositores de diferentes generaciones del Renacimiento, esto no supone el mismo proceder en la estética de un caso concreto, como es el de Peñalosa.

Los nuevos estudios que componen la edición de Tess Knighton *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel* presentan nuevos datos y premisas sobre tradición musical, la circulación de música y músicos españoles en la capilla romana (Richard Sherr) o un nuevo panorama sobre las fuentes manuscritas de polifonía de aquella época (Ros-Fábregas). Por último, el capítulo de Juan Ruiz ya mencionado anteriormente trata el progresivo cambio de tradiciones musicales en las catedrales españolas desde una perspectiva dinámica.<sup>68</sup>

Actualmente también se exponen nuevas metodologías de la musicología americana que se adaptan a las herramientas que ofrece el siglo XXI, partiendo de análisis estilísticos ofrecidos a través de la programación y de aplicaciones web abiertas al público académico. Uno de ellos es el proyecto llevado a cabo por la Stanford University llamado Josquin Research Project –cuyo director es Jesse Rodin en colaboración con otras universidades–.<sup>69</sup> Aparte de ofrecer una gran variedad de métodos comparativos que permiten la obtención de datos acerca de la interválica, el ritmo y el ámbito, muestra una gran cantidad de partituras de repertorio renacentista útiles para el estudio de los

---

<sup>68</sup> Richard SHERR: «The Roman Connection: The Spanish Nation in the Papal Chapel, 1492-1521»; Juan RUIZ JIMÉNEZ: «Cathedral soundscapes...»; y Emilio ROS-FÁBREGAS: «Manuscripts of polyphony from the time of Isabel and Ferdinand», en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016.

<sup>69</sup> Jesse RODIN: *Josquin Research Project* (website): <http://josquin.stanford.edu/about/> (consultada el 03/08/2016).

parámetros musicales. Ayuda también la página de Rob C. Wegman, que contiene un muestrario de todas las misas europeas compuestas entre 1440 y 1520. En ella se muestra un listado de fuentes –ya bien impresas o manuscritas–, las ediciones publicadas y algunos audios en formato midi de algunos movimientos de misas.<sup>70</sup>

Otra herramienta útil es «Elvis. Music Research with Computers», llevada a cabo por la McGill University de Montréal y dirigido por Julie Cumming y Peter Schubert. Ofrece un gran repositorio de obras para establecer vínculos de simbología musical entre ellas.<sup>71</sup> Este proyecto ofrece una gran cantidad de repertorio renacentista europeo, en formatos MEI, MusicXML y MIDI, entre otros, y permite la opción de cargar nuevas ediciones para utilizar su software como herramienta analítica. Los resultados aportan información sobre los perfiles melódicos y el material prestado utilizado en cada obra, lo que es importante para establecer relaciones de simbología e intertextualidad entre las misas. Aunque estos recursos probablemente sean la clave para los estudios analíticos en el futuro, esta tesis únicamente ha aprovechado las ediciones subidas en formato NoteWorthy Composer (NWC) para el análisis de obras franco-flamencas; sin embargo, el uso de la herramienta analítica excede –por el momento– nuestros conocimientos, debido a la necesidad de conocer el lenguaje de programación en Python. Un objetivo a perseguir en un futuro próximo, dadas las múltiples ventajas que pueden aportar las humanidades digitales.

### **3.1.3. Los objetivos, la aplicación metodológica y la estructura**

Tras el bosquejo de metodologías presentadas, en este capítulo se aplicarán las diferentes técnicas en cada una con el fin de mostrar las posibles influencias directas e indirectas en las misas de Peñalosa –tanto de compositores hispanos de su generación, como franco-flamencos–. En primer lugar, se realizará un esbozo sobre las misas y movimientos sueltos europeos que se conservan en los manuscritos de finales del siglo XV hasta 1540 –*terminus post quem* para obras que se divulgaron en tiempos de Peñalosa y que fueron recogidas hasta la fecha en dichas fuentes–. Como se dijo anteriormente y se desarrollará a continuación, estos ejemplos europeos conservadas en impresos y

---

<sup>70</sup> Rob C. WEGMAN: *Renaissance Masses, 1440-1520. An online repertorium of polyphonic Masses composed in Europe in 1440-1520* (website): <http://www.robwegman.org/mass.htm> (consultada el 16/10/2016).

<sup>71</sup> Julie CUMMING y Peter SCHUBERT: *Elvis. Music Research with Computers* (website): <http://database.elvisproject.ca/> (consultada el 03/08/2016).

manuscritos divulgados por la Península Ibérica pudieron ser un referente estilístico para observar las influencias musicales en las misas del compositor.

En segundo lugar, se tratará de entender el proceso compositivo interpretando la funcionalidad litúrgica de algunos elementos estilísticos originales en su obra. El análisis se realizará con el fin de comprender los cambios producidos en la obra de Peñalosa en tanto en cuanto las tradiciones europeas también se modificaron según los contactos y relaciones de la actividad compositiva en su contexto. Sin embargo, no es el fin de este capítulo enmarcar las piezas de este caso de estudio en determinados contextos hipotéticos, puesto que la simple deducción estilística no lo permite, como se ha señalado anteriormente. Por ello, únicamente se establecerán ejes de semejanza musical entre sus misas y se realizará un acercamiento a cierta obra foránea que pudo haber influido en la concepción de las mismas. La interrelación de los elementos individuales de cada una de las misas y su función concreta determinarán las características estéticas originales en Peñalosa.

Cada una de las obras se estudiará tratando los diversos parámetros estilísticos para comprender el proceso creativo en profundidad, prestando especial atención a las cuestiones formales, estructurales, modales, contrapuntísticas, rítmicas, el tratamiento del *cantus firmus* y los materiales prestados o la aproximación a los textos del Ordinario, entre otros. Aunque no se pueda generar el «gran angular» del que habla Wegman con el corpus de misas de Peñalosa, se puede establecer una significación importante de cada misa en un contexto aproximado por su temática. Al mismo tiempo, las características propias de cada una estarán sujetas a comparación con la obra internacional coetánea y previa que pudo haber influido al compositor.

De tal manera, este capítulo se estructurará en apartados relacionados, en primer lugar, con las misas y movimientos sueltos que se conservan en las fuentes de la época para determinar posibles influencias con respecto a las de Peñalosa (3.2.). El segundo comprobará si ciertas hipótesis metodológicas que sustentan algunos estudios de renombre –como los de Rob C. Wegman y Honey Meconi– se pueden aplicar a la casuística de las misas de Peñalosa (3.3.). Los siguientes apartados tratarán individualmente cada una de estas misas del compositor, según la procedencia y la

tipología de su *cantus firmus*.<sup>72</sup> las de origen hispano y profano (3.4.) –*Por la mar, Del ojo y Nunca fue pena mayor*–; las que se basan en melodías gregorianas (3.5.) –*Ave Maria Peregrina* y algunos movimientos sueltos en otras fuentes–; la comparación de estilos entre compositores coetáneos en la misa *Rex Virginum*, la misa ferial y los movimientos sueltos (3.6.); y las misas basadas en melodías internacionales y profanas (3.7.) –*L’homme armé* y *Adieu mes amours*–.

---

<sup>72</sup> En este sentido, el estudio de SPARKS: *Cantus firmus in Mass...* es el que ha servido como base para justificar la división de esta estructura.



### 3.2. LA CIRCULACIÓN DE MISAS HISPANAS Y EXTRANJERAS A FINALES DEL SIGLO XV Y PRINCIPIOS DEL XVI

Para un compositor de principios del siglo XVI la creación de una misa requería de una perspectiva distinta a la composición de otros géneros. Para un motete es necesario seleccionar un texto determinado, acorde a un contexto concreto (o no) en el que se fuese a interpretar y, por tanto, su estudio obliga a investigar la procedencia del texto y la identificación de las fuentes litúrgicas originales. Los ciclos polifónicos del Ordinario de la misa ya venían siendo la moda compositiva desde principios del siglo XV entre los músicos borgoñones, franceses e ingleses.<sup>1</sup> Al tener un texto predeterminado, el compositor daba rienda suelta a la creatividad musical y configuraba todo tipo de recursos originales, siempre y cuando estuviese al servicio de la liturgia, con mayor o menor expresividad y/o con abundantes o escasos recursos retóricos.

Rob C. Wegman afirmó en su tesis sobre Obrecht lo siguiente: «La innovación pudo haber surgido de forma “desprevenida” de los esfuerzos para capitalizar el estado de perfección del presente».<sup>2</sup> La renovación sobre el presente solo se puede descubrir si conocemos el contexto musical en el que se rodeaba Peñalosa durante sus años de actividad compositiva. Según Grayson Wagstaff y Tess Knighton, la música de Josquin ya se conocía ampliamente a principios del siglo XVI, al contrario que las hipótesis marcadas por Kreitner.<sup>3</sup> Además, Wagstaff también alegó en otro artículo que la música de Morales maduró inicialmente por el círculo de compositores asentados en Sevilla, como Peñalosa, Escobar o Pedro Fernández de Castilleja, y no tanto por el contacto con la música franco-flamenca.<sup>4</sup> Si bien —como se mostrará en el capítulo 4— la asimilación de los procedimientos contrapuntísticos borgoñones pudo haber tenido su punto de partida con el aprendizaje directo o indirecto de Peñalosa y sus misas. La afirmación de Planchart en referencia a la similitud estilística de Peñalosa tanto más a compositores

---

<sup>1</sup> Allan W. ATLAS: *La música del Renacimiento: la música en la Europa occidental, 1400-1600*. Madrid, Akal, 2002, pp. 151-161.

<sup>2</sup> «Innovation could arise only “unawares” from efforts to capitalize on the state of perfection of the present». WEGMAN: *Born for the Muses...*, pp. 4-5.

<sup>3</sup> Kreitner afirmó que poco se conocía con anterioridad a la década de 1530 en España, contradiciendo la opinión de Stevenson, que creyó que se conocían a partir de la circulación de los impresos de Petrucci. Wagstaff alega que estas fuentes que cita de Petrucci son de un periodo posterior a 1540. Para leer las ideas enfrentadas, véase: WAGSTAFF: «Morales, spanish traditions...», pp. 67-68. Citando: STEVENSON: «Josquin in the Music...», pp. 217-246. KREITNER: «*Ave festiva ferculis* and Josquin's Spanish Reputation», *JRMA*, vol. 128 (2003), pp. 1-29; KNIGHTON: «A Newly Discovered Keyboard Source ...», pp. 51-112; «Petrucci's Books...», pp. 623-642.

<sup>4</sup> WAGSTAFF: «A Re-Evaluation of Music Attributed to Pedro Fernández de Castilleja», *Revista de Musicología* 16 (1993), pp. 2722-2733.



como Obrecht, Agricola, Mouton, Pipelare, Isaac o a sus coetáneos franco-flamencos e italianos –Févin, Richafort, Festa, Moulu, Mouton, Divitis, Genet, etc.– hacen necesario un estudio pormenorizado sobre dichas transferencias musicales entre las misas de ambas generaciones extranjeras y las del hispano. A lo largo de los siguientes apartados se presentarán pruebas para afirmar que, efectivamente, estas generaciones, incluyendo las figuras de Josquin y Ockeghem, estaban presentes en las misas de Peñalosa.

Habida cuenta de que la circulación de la música renacentista a principios del siglo XVI se producía mayoritariamente a través de todo tipo de formatos ligeros, tales como cuadernos y fascículos mencionados en fuentes documentales catedralicias y cortesanas,<sup>5</sup> y dado que ninguno de estos se conserva, es una utopía determinar la cantidad de ejemplos musicales extranjeros que pudieron haber influenciado a los compositores hispanos de esa generación. Sin embargo, la mayoría de documentos efímeros configuraron los manuscritos musicales que hoy en día se preservan y que sirvieron para el servicio litúrgico en numerosas instituciones regias y eclesiásticas.

Así pues, en la presente tabla se muestran las misas y movimientos sueltos de compositores coetáneos y precedentes –y, a su vez, hispanos y extranjeros– que se conservan en dichos códices peninsulares de finales del siglo XV y principios del XVI (hasta el año 1540).<sup>6</sup> Se iban a incluir los manuscritos E-MO Ms 766 y E-MO Ms 773 de la Biblioteca del Monasterio de Montserrat que el DIAMM data de entre 1516-1534;<sup>7</sup> sin embargo, hay que considerar que estos manuscritos se crearon en Bruselas y que pertenecieron a la biblioteca musical de María de Hungría –hermana del emperador Carlos V–, que los trajo consigo a España durante la década de 1550.<sup>8</sup> Por tanto, excedería considerablemente el rango de fechas.

---

<sup>5</sup> Véase Charles HAMM: «Manuscript Structure in the Dufay Era», *Acta Musicologica*, vol. 34, n° 4 (1962), pp. 167-168, donde destaca que el formato fascículo –de uno o varios folios– era uno de los que más se divulgaba a finales del siglo XV.

<sup>6</sup> Inclúyase en esta tabla lo sobredicho en el capítulo 2.4. sobre los movimientos de misas perdidos, las atribuciones conflictivas.

<sup>7</sup> Véase DIAMM: <https://beta.diamm.ac.uk/sources/2058/> (consultada el 13/12/2016).

<sup>8</sup> Véase el estudio de Glenda Goss THOMPSON: «Spanish-netherlandish Musical Relationships in the Sixteenth Century: Mary of Hungary's Manuscripts at Montserrat», en Paul Becquart y Henri Vanhulst (eds.), *Musique des Pays-Bas anciens - Musique espagnole ancienne: Colloquia Europalia III, Actas del Coloquio Internacional de Musicología*. Lovaina, In Aedibus Peeters, 1988, pp. 69-114; u Owen REES: *Polyphony in Portugal c. 1530-c. 1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*. Nueva York y Londres, Garland, 1995.

E-SE Ms. s.s. (“Cancionero Musical de Segovia”)		Castilla, 1500-1503 <sup>1</sup>
Folios	Obra	Compositor
5, 9-11	<i>Missa Wohlauf gut G’sell von hinnen = Missa Comment poit avoir</i>	Heinrich Isaac
11v-18	<i>Missa L’homme armé sexti toni</i>	Josquin des Prez
18v-25	<i>Missa Libenter gloriabor</i>	Jacob Obrecht
25v-30	<i>Missa Adieu mes amours</i> [K, G, C]	Jacob Obrecht
30v-38	<i>Missa Rose playsante</i>	Jacob Obrecht
38v-45	<i>Missa Fortuna desperata</i> [K, G, C, S]	Jacob Obrecht
45v-54	<i>Missa Quant j’ai au coeur</i>	Heinrich Isaac
54v-63	<i>Missa Sine nomine</i>	Mattheus Pipelare
63v-65	<i>Patrem omnipotentem</i> [Credo]	Juan de Anchieta
65v-67	<i>Missa Beata Maria Virgine. Et in terra pax</i> [Gloria] [Tro] <i>Spiritus et alme</i>	Juan de Anchieta
135v-142	<i>Missa Sine nomine</i>	Alexander Agricola
E-Boc 5 (Barcelona, Orfeó Català, Ms. 5)		Italia, 1490-1510
1-10v	<i>Missa Fortuna desperata</i>	[Josquin des Prez]
11v-24	<i>Missa Salve diva parens</i>	Jacob Obrecht
24v-33	<i>Missa Comme femme</i>	Heinrich Isaac

<sup>1</sup> Las hipótesis más plausibles sobre la procedencia de este manuscrito son las siguientes: en la Cámara de Isabel la Católica (véase Higinio ANGLÉS: *La música en la Corte...*, vol. 1, pp. 106-107; o Norma Klein BAKER: «An unnumbered manuscript of polyphony in the Archives of the Cathedral of Segovia: its provenance and history». Tesis doctoral, Michigan UMI, 1978, vol. 1, p. 192); Knighton se aproximó a señalar que fue compilado cuando Anchieta estuvo al servicio de la infanta Juana (véase KNIGHTON: *Música and Musicians...*, p. 115; la hipótesis acerca del origen ligado a la familia Manrique de ROS-FÁBREGAS: «The Manuscript Barcelona...», vol. 1, pp. 206-223; ID: «Manuscripts of polyphony...», pp. 437-442; o al círculo en torno al obispo de Segovia, Pedrarías Ávila, según Cristina URCHUEGUÍA y Wolfgang FUHRMANN: *The Segovia Codex: A Manuscript in Transition*. Turnhout, en prensa.

33v-42	<i>Missa sobre castila</i> [Missa La Spagna]	Heinrich Isaac
42v-52	<i>Missa argentums et aurum</i>	Heinrich Isaac
52v-55	<i>Missa L'homme armé super voces musicales</i>	Josquin des Prez
60v-61	[Missa Sine nomine; 3 voces]	[Alonso de la Plasa]
62	[Kyrie; 3 voces]	Francisco de Peñalosa
63v	[Sanctus; 3 voces]	Cots
68v; 66	[Gloria; 3 voces]	Anónimo
<b>E-Bbc 454 (“Cancionero musical de Barcelona”)</b>		Gerona, Carreras y Dagas, 1500-1534
454 <sup>a</sup> : 1-9	[Missa Sine nomine; 3 voces]	[Incertum / Alexander Agricola - Aulen]
65v	[Missa Sine nomine; fragmento de Kyrie, 3 voces]	Fray Benito
80v	[Kyrie; 3 voces]	Anónimo
454B: XXIv-XXX	[Missa Sine nomine; 3 voces]	[Benito]
XXXv-XXXVII	[Missa Au travail suis; 4 voces]	Johannes Ockeghem
XXXVIIv-XLIX	<i>Missa de nostra dona</i>	Anónimo
XXXVIIIv- XLIX	<i>Missa de nostra dona salve sancta</i>	Juan de Anchieta
XLIXv-LIX	<i>Missa L'homme armé</i>	[Antoine Busnoys]
LVIIIv	<i>Missa Beata Maria Virgine</i> [fragmento de Gloria]	[Josquin des Prez]
454C: IVv-XIIv	<i>Missa Mente tota</i>	Antoine de Févin
<b>E-TZ 2-3 (Catedral de Tarazona, ms. 2-3)</b>		Toledo o Sevilla, ca. 1510-1540
73v-80	<i>Missa Sine nomine</i> [3 vv.]	Quixada
80v-87	<i>Missa Sine nomine</i> [3 vv.]	Alonso Pérez de Alba

87v-94	<i>Missa Sine nomine</i> [3 vv.]	Juan Álvarez de Almorox
94v-104	<i>Missa del Ave Maria peregrina</i>	Francisco de Peñalosa
104v-114	<i>Missa Por la mar</i>	Francisco de Peñalosa
114v-124	<i>Missa Del ojo</i>	Francisco de Peñalosa
124v-134	<i>Missa L'homme armé</i>	Francisco de Peñalosa
134v-144	<i>Missa Adieu mes amours</i>	Francisco de Peñalosa
144v-152	<i>Missa Nunca fue pena mayor</i>	Francisco de Peñalosa
152v-160v	<i>Missa Sine nomine</i>	Antonio de Ribera (Ribeira)
160v-171	<i>Missa Sine nomine</i>	Pedro de Escobar
171v-181	<i>Missa Quarti toni</i>	Juan de Anchieta
181v-191	<i>Missa Fortuna desperata</i>	Periquín [Pierre de la Rue]
191v-200	<i>Missa Sine nomine</i>	Antonio de Ribera (Ribeira)
200v-209	<i>Missa Rex Virginum</i>	Escobar / Peñalosa / Fernández [de Tordesillas, o de Castilleja] / Alva
209v-217	<i>Missa Rex Virginum</i>	Anchietta / Escobar
217v-227	<i>Missa Pro defunctis</i>	Pedro de Escobar
<b>E-TZ 5 (Catedral de Tarazona, ms. 5)</b>		¿Catedral de Tarazona? 1517-1521
2v-10	Fragmento de Kyrie, Credo, Sanctus y Agnus [3 vv.]	Anónimo
20v-21	<i>Kyries feriados</i>	Anónimo
27v-30	<i>Kyrie feriados</i>	Anónimo
66v-67	<i>Kyrie eleison</i>	Francisco de Peñalosa
67v-68	<i>Kyrie eleison. In feriis</i>	Montes

93v-94	<i>Missa feriales</i>	Francisco de Peñalosa
<b>E-Tc Reservado 23 (Catedral de Toledo, Obra y Fábrica ms.23)</b>		Catedral de Toledo, 1520-35
23v-45	<i>Missa Beata Virgine = Missa Coronata</i>	Josquin des Prez? / Pierre de la Rue?
57v-84	<i>Missa Verbum bonum et suave</i>	Jean Mouton
114v-135	<i>Missa Tua est potentia</i>	Jean Mouton
151v-173	<i>Missa Ferialis</i>	Antoine de Févin ? / Mathieu Gascongne ?
199v-222	<i>Missa Nigra sum sed formosa</i>	Mathieu Gascongne
239v-261	<i>Missa Benedictus Dominus Deus meus</i>	Jean Mouton
271v-286	<i>Missa pro fidelibus defunctis. Requiem</i>	Antonius Divitis ? / Antoine de Févin ?
<b>E-VAu 835 (Biblioteca de la Universidad de Valencia, ms. 835. Tratados de Tinctoris: incluyen ejemplos polifónicos)</b>		Nápoles, Ferrante I, heredado por Fernando de Aragón (Duque de Calabria) y trasladado al Monasterio de San Miguel de los Reyes (Valencia), 1480-7
	<i>Missa</i>	Johannes Tinctoris
<b>P-Cug 12 (Biblioteca Geral da Universidade Coimbra, ms. 12)</b>		Monasterio de Santa Cruz, Coimbra. Fin. s. XV – ppios. XVI
1v-7 + 8v-18	<i>Missa Sine nomine</i>	Anónimo
19v-22+24v-32	<i>Missa Sine nomine</i>	Anónimo
37v-42 + 43v-53	<i>Missa Del ojo</i>	Francisco de Peñalosa
53v-59 + 60v-69	<i>Missa Sine nomine</i>	Pedro de Escobar
73v-80	Kyrie-Gloria <i>Missa Sine nomine</i>	Anónimo
80v-81	<i>Et in carnatus est</i> [Credo]	Anónimo
81v-89	Credo-Sanctus-Agnus Dei <i>Missa Sine nomine</i>	Anónimo

90v-91	Kyrie	Anónimo
91v-93	<i>Et in terra</i> [Gloria]	Anónimo
93v-94	<i>Patrem</i> [Credo]	Anónimo
94v-100+102v-106	Kyrie-Gloria-Credo <i>Missa Sine nomine</i>	Anónimo
111v-120	<i>Missa Sine nomine</i>	Anónimo
<b>P-Cug 2 (Biblioteca Geral da Universidade Coimbra, ms. 2)</b>		¿Países Bajos? [c. 1530-1535?]
1v-21r	<i>Missa Verbum bonum</i> [incompleta]	Jean Mouton
22v-33v	<i>Missa Laudate deum</i>	Adrian Willaert
34v-50v	<i>Missa Mittit ad virginem I</i> [incompleta]	Pierre Moulu
51v-57v	<i>Missa d'Allemangne</i>	Jean Mouton
58v-60v	<i>Missa de Sancta trinitate</i> [incompleta]	[Févin/Mouton]
61r-69r	<i>Missa d'Allemangne</i>	Jean Mouton
70v-87r	<i>Missa O quam glorifica</i>	[Antoine de Févin]
88v-104v	<i>Missa de Sancta trinitate</i> [incompleta]	[Févin/Mouton]
105v-122r	<i>Missa Ave maria</i>	Pierre de la Rue
123v-138r	<i>Missa Cum jocunditate</i>	Pierre de la Rue
139r-157r	<i>Missa Benedicta es</i> [incompleta]	[Hesdin/Willaert]
158v-179r	<i>Missa Inviolata</i>	Noel Bauldeweyn
180v-184v	<i>Missa Quam pulchra es</i>	Noel Bauldeweyn
185r-186v	<i>Missa d'Allemangne</i>	Jean Mouton
187r-195r	<i>Missa Quam pulchra es</i>	Noel Bauldeweyn

<b>196r-199r</b>	<i>Missa Laudate deum</i>	Adrian Willaert
<b>200r-205r</b>	Credo	Anonymous

Tabla 3.2.1. Relación de misas y movimientos sueltos conservadas en manuscritos peninsulares.

Aparte de los manuscritos anteriormente mencionados que contienen obra extranjera, Jane Hardie afirmó que algunos códices compilados en el extranjero también circularon y se emplearon más tarde en instituciones hispanas. Entre ellos pensó que V-CVbav Ms Chigi C.VIII.234 (Biblioteca Apostólica Vaticana, manuscrito «Chigi») se envió a España y fue usado allí desde la fecha de 1514.<sup>1</sup> Sin embargo, Emilio Ros-Fábregas defendió la hipótesis de que el manuscrito no saldría de Nápoles, bajo la custodia de la familia Cardona.<sup>2</sup> Otros manuscritos que pudieron difundirse son los siguientes:

- A-Wn 1783 (Österreichische Nationalbibliothek, ms. 1783), originado en los Países Bajos por el mismo copista que D-Ju MS 22 en torno a 1505 y compilado como regalo de bodas para el casamiento de Manuel I de Portugal con María de Aragón.<sup>3</sup>
- B-Br 9126 (Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9126): costado por Felipe el Hermoso y Juana de Castilla para celebrar el título de herederos de la corona castellana.<sup>4</sup>

A esto se ha de añadir el repertorio borgoñón difundido por España en impresos tempranos, que proporcionaron modelos para manuscritos tardíos: entre otros, los datados en 1503: *Jo. Ghiselin misse cinque, Moteti de passione de sacramento de b. virgine y Petrus de la Rue missa cinque, Obrecht missae; Alexandri agricole misse cinque* (1504); *Misse de Orto* (1505); *Issac misse cinque* (1506); y los de 1515: *Jo. mouton missarum cinque y Antonij de fevin misse tres in cantu*.<sup>5</sup> Estos impresos se encontraban en el *Abecedarium B* de la colección de Hernando Colón, listado entre los primeros

---

<sup>1</sup> HARDIE: *The Motets of Francisco de Peñalosa...*, pp. 168-169. La investigadora cita el siguiente estudio de Herbert KELLMAN que descifró algunas incógnitas sobre el famoso códice: «The Origins of the Chigi Codex: The Date, Provenance, and Original Ownership of Rome, Biblioteca Vaticana, Chigiana, C. VIII. 234», *JAMS*, vol. 11, nº 1 (primavera, 1958), p. 17.

<sup>2</sup> Emilio ROS-FÁBREGAS: «The Cardona and Fernández de Córdoba Coats of Arms in the Chigi Codex», *Early Music History*, vol. 21 (2002), pp. 223-258.

<sup>3</sup> Helen M. DIXON: «The Manuscript Vienna, National Library, 1783», *Musica Disciplina* vol. 23 (1969), pp. 105-116.

<sup>4</sup> Eleanor RUSSEL: «The “Missa in agendis mortuorum” of Juan García de Basurto: Johannes Ockeghem, Antoine Brumel, and an Early Spanish Polyphonic Requiem Mass», *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 29, nº. 1 (1979), pp. 8-9.

<sup>5</sup> Véanse estos estudios para más información sobre la colección Colombina: Catherine WEEKES CHAPMAN: «Printed collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Columbus», *JAMS*, vol. 21 (1968), pp. 34-84, y Dragan PLAMENAC: «Excerpta Columbiniana: Items of Musical Interest in Ferdinando Colon's *Registrum*», *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*. Barcelona, 1961, vol. 2, pp. 662-687.



propietarios en adquirir libros de Ottaviano Petrucci.<sup>6</sup> Tess Knighton ya señaló que esta colección de libros del impresor viajó por las rutas comerciales de la Península Ibérica.<sup>7</sup> La xilografía se usaba para la imprenta musical dedicada a los libros litúrgicos, las antologías instrumentales y los tratados de música a comienzos del siglo XVI en las editoriales ibéricas; sin embargo, como destacó Knighton, la imprenta musical de tipos móviles no se emplearía hasta finales de los años 1540 para libros de polifonía vocal.<sup>8</sup> En 1552, la Biblioteca de Hernando de Colón pasaría a formar parte de los fondos de la catedral.<sup>9</sup> Aunque el traspaso fuese tardío se cree que a principios de siglo el impacto musical de estos impresos fue notable en el ámbito hispalense, por las relaciones entre los canónigos y el coleccionista.<sup>10</sup> Un último impreso es el descrito anteriormente en el capítulo 2: el *Arte novamente inventada para aprender a tanger fantasía* (1540) de Gonzalo de Baena. Aunque sea tardío, se trata de un impreso con obras de compositores peninsulares y extranjeros coetáneos a Peñalosa.

Por otro lado, Knighton también estudiaría la transferencia artística de los miembros del séquito de Felipe el Hermoso durante su viaje entre 1501 y 1502 en contacto con compositores españoles, el cual quedó registrado a través de las crónicas anteriormente referidas en la biografía (capítulo 1).<sup>11</sup> Además, David Fallows respaldó la hipótesis de que Josquin pudo haber visitado España con el séquito de monarca borgoñón durante aquel viaje, y esto es un factor más a tener en cuenta para establecer posibles influencias artísticas.<sup>12</sup>

En la siguiente tabla se muestra la colección de misas de compositores extranjeros que cruzaron las fronteras de los países peninsulares según los procedimientos previamente explicados: la copia de dicha obra en manuscritos hispanos, la circulación de fuentes extranjeras por el territorio peninsular y la difusión de impresos. Como

---

<sup>6</sup> Stanley BOORMAN: *Ottaviano Petrucci: A Catalogue Raisonné*. Oxford University Press, USA, 2006, pp. 1165-1167.

<sup>7</sup> KNIGHTON: «Petrucci's Books...», pp. 623-642.

<sup>8</sup> Tess KNIGHTON: «Preliminary thoughts on the dynamics of music printing in the Iberian Peninsula during the Sixteenth Century», *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 89, nº 4 (2012), pp. 526-527.

<sup>9</sup> Juan RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano: creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*. [Sevilla]: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación de Andalucía, 2007, p. 9.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>11</sup> Tess KNIGHTON: «Transmisión, difusión y recepción de la polifonía franco-neerlandesa en el Reino de Aragón a principios del siglo XVI», *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, vol. 12 (1996-1997), pp. 19-38. ID: «Una confluencia de capillas», pp. 127-150.

<sup>12</sup> David FALLOWS: *Josquin. Epitome musical*. Turnhout, Brepols publishers, 2009, pp. 228-229.

anteriormente se mencionó, se ha acotado el periodo desde finales del siglo XV hasta el *terminus post quem* de 1540, por ser la posible fecha de finalización de la compilación de dichas fuentes. Se han marcado en asterisco los compositores que, además, cruzaron las fronteras ibéricas físicamente:

Compositor	Fechas de nacimiento y muerte	Nº de misas conservadas en mss e impresos hispanos	Nº de misas (total)
<b>2ª Generación de compositores franco-flamencos</b>			
Johannes Ockeghem*	1425?-1497	13	13
Antoine Busnoys	1430?-1592	1	2
<b>3ª Generación de compositores franco-flamencos</b>			
Josquin des Prez*?	1450?-1521	7	18
Jacob Obrecht	1458-1505	5	30
Alexander Agricola*	1445?-1506	5	8
Jean Mouton	1460?-1512	5	18
Loyset Compère	1445?-1518	1	2
Pierre de la Rue*	1452?-1518	17	29
Heinrich Isaac	1450?-1517	6	36
Antoine Brumel	1460?-1512	2	15
Jacob Barbireau	1455-1491	3	3
Marbrianus de Orto*	1460?-1529	2	6
Johannes Ghiselin	1450?-1507	5	8
Mattheus Pipelare	1450?-1515	2	11
<b>4ª Generación de compositores franco-flamencos</b>			
Antoine de Févin	1470?-1511	5	9
Pierre Moulu	1485?-1550	1	4
Mathurin Forestier	1500?-1535	2	3
Antoine Divitis*?	1470?-1530	1	3
Noel Bauldeweyn	1480?-1513?	2	7
Adrian Willaert	1490?-1562	2	5
Mathieu Gascogne	fl. 1517-8	1	9

Tabla 3.2.2. Comparativa del número de misas franco-flamencas difundidas por la Península en tiempos de Peñalosa.

La anterior tabla muestra que los compositores más conocidos en territorio español por su repertorio de misas –y su presencia física en la Península– fueron principalmente Pierre de la Rue y Johannes Ockeghem en tiempos de los Reyes Católicos. En segundo lugar, también estuvo presente la imagen de Josquin des Prez, Jacob Obrecht, Alexander Agricola, Jean Mouton, Heinrich Isaac, Johannes Ghiselin y Antoine de Févin de una generación posterior. La probabilidad de que estén todas las misas que circulasen por la Península en la anterior tabla, y de que, en ese caso, Peñalosa ciertamente hubiese visto

semejante cantidad de obras es bastante baja, pero con ello se pretende compilar una muestra de ejemplos que hay que tener en cuenta para el siguiente análisis y, así, concretar las posibles influencias estilísticas internacionales que repercutieron en su lenguaje compositivo.

### 3.3. LA CUESTIÓN DE LA CRONOLOGÍA

A día de hoy han sido muchos los estudios que han tratado de abordar la cronología, si bien no de todo el corpus, al menos de una buena parte de la obra de la tercera generación de compositores franco-flamencos, como Josquin, La Rue u Obrecht. Estos trabajos justifican la temporalidad propuesta para cada composición, por un lado, a través de un mayor número de fuentes que hacen referencia al contexto del corpus y la vida del músico y, por otro, a través análisis estilístico que determina una posible «evolución» en el lenguaje del compositor.<sup>13</sup> En el caso de Peñalosa no tiene cabida una metodología similar al no poder disponer de fuentes suficientes para corroborar un eje cronológico de sus misas. Por tanto, un análisis estilístico que tenga como propósito dicho objetivo resultaría ser conflictivo y utópico, ya que no se tienen pruebas suficientes para determinar una temporalidad entre ellas. La creación de las misas y sus características musicales pudieron depender de decisiones estéticas tomadas en un momento concreto para cada una; además, el estudio de determinados cambios en su lenguaje estilístico solo puede aventurar distintas facetas compositivas, más no una creación anterior o posterior. Por ello, en este apartado se delimitarán los grupos de misas que comparten características similares en algunos parámetros, pero no un eje cronológico de ellas.

Algunos investigadores han resaltado ciertos elementos que indican un avance estilístico en el corpus de compositores como Pierre de la Rue (cuyas misas han sido estudiadas por Honey Meconi), Josquin Des Prez (con el estudio de Fallows) o Jacob Obrecht (con el trabajo de referencia de Rob C. Wegman).<sup>14</sup> Mientras este destaca el uso

---

<sup>13</sup> A este respect, véanse los siguientes investigadores que se mencionan a continuación y el trabajo de Andrew Kirkman sobre la forma en la que el *cantus firmus* influye en la concepción estructural, así como en la textura y la modalidad, entre otros parámetros, de la misa. Andrew KIRKMAN: «The polyphonic mass in the fifteenth century», en Anna Maria Busse Berger y Jesse Rodin (eds.), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2015, pp. 677-697; Andrew KIRKMAN: *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass: Medieval Context to Modern Revival*. Cambridge, 2010.

<sup>14</sup> MECONI: *Pierre de la Rue...*; FALLOWS: *Josquin...*; WEGMAN: *Born for the Muses...*

extensivo del *tempus imperfectum* en detrimento del ternario, el empleo de la tercera dentro del acorde final y la extensión de los movimientos;<sup>15</sup> Meconi se basa en la continuidad contrapuntística en detrimento del número de cadencias.<sup>16</sup> Según la investigadora, el cambio progresivo de dichas características es evidente al estudiar las misas en su eje cronológico configurado según las fuentes tempranas y las tardías donde se conservan.<sup>17</sup>

Trasladando el análisis de estos indicadores a las misas de Peñalosa, se muestra una mayor tendencia hacia las mensuraciones binarias en *Del ojo* –en todos sus movimientos–, *Ave Maria Peregrina* y *L’homme armé* –con el comienzo del Sanctus en ternario en ambas, más el «Kyrie I» en esta última– y *Rex Virginum* –ternaria solo en «Cum Sancto» del Gloria–. El resto presenta mayor equidad, siendo el *tempus perfecto* el predilecto en secciones como el «Kyrie I» y «Kyrie II», el comienzo del Sanctus y el primer Agnus Dei, como ocurre en otros ejemplos de la tradición franco-flamenca e inglesa.<sup>18</sup> La misa con más secciones en ritmo ternario muestra es *Adieu mes amours*, seguida de *Por la mar* y *Nunca fue pena mayor*. Esta característica también la comparte la misa *Quarti toni* o *Sine nomine* de Juan de Anchieta, siendo una mensuración que se nos muestra como típica en la práctica hispana de principios del siglo XVI.

En segundo lugar, la sonoridad triádica sobre la *finalis* en la última cadencia de cada movimiento está completamente presente en la misa *Por la mar*. Es habitual también en *Del ojo* y, en menor medida, en *L’homme armé*, *Nunca fue pena mayor* y *Rex Virginum*. Sorprendentemente, las cadencias a la *finalis* y la quinta son las únicas en la misa *Ave María Peregrina* y *Adieu mes amours*:

---

<sup>15</sup> MECONI: *Pierre de la Rue...*, pp. 97-99, 110.

<sup>16</sup> WEGMAN: *Born for the Muses...*, pp. 89-93.

<sup>17</sup> MECONI: *Pierre de la Rue...*, p. 110.

<sup>18</sup> Véanse los casos de la *Missa Vinnus vina* y la *Missa Pour l’amour* de Faugues en Christopher A. REYNOLDS: *Papal Patronage and the Music of St. Peter's, 1380-1513*. Berkeley: University of California Press, 1995. Versión web: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4199n91h/> (consultada el 07/08/2016); o el ejemplo explicado por Andrew Kirkman con la llamada «Two Kyries» Mass (V-CVbav ms. S. Pietro B.80) en la que la alternancia de las mensuraciones del Kyrie típicas (O C O) se repiten en el resto de los movimientos. Andrew KIRKMAN: «The Transmission of English Mass Cycles in the Mid to Late Fifteenth Century: A Case Study in Context», *Music & Letters*, vol. 75, n.º. 2 (mayo, 1994), pp. 181-185.

Movimientos	AMP	L'HA	RV	AMA	Del ojo	PLM	NFPM
Kyrie	✕	✓	✓	✕	✕	✓	✓
Gloria	✕	✕	✕	✕	✓	✓	✕
Credo	✕	✕	✓	✕	✓	✓	✕
Sanctus	✕	✕	✕	✕	✓	✓	✓
Benedictus	✕ (unísono)	✕ (doble opción)	-	✕ (unísono)	✕ (unísono)	✓	-
Agnus Dei I	✕	✓ (confinali s)	✓	✕	✕	✓	✕
Agnus Dei II	✕	✓		✕	✓	✓	-
Agnus Dei III	-	-	-	-	✓	-	-

Tabla 3.3.1. Relación de acordes finales con 3ª en los movimientos de las misas de Peñalosa.

La cadencia final del Benedictus –cuando lo hubiere, ya que la *Nunca fue pena mayor* o el movimiento de Tordesillas en *Rex Virginum* carece de dicha sección en el Sanctus– casi siempre recae en la *finalis* al unísono, quizá con motivo de dar mayor continuidad para enlazar seguidamente con el *Osanna ut supra*. Como se observa en la tabla, la *Missa Por la mar* sería la única que mostrase en este aspecto una prueba de cambio estilístico, al imperar la sonoridad triádica en la mayoría de sus cadencias.

El tercer parámetro analizado por Meconi, referido a la extensión de los movimientos, y el cuarto presentado por Wegman, que concierne a la continuidad contrapuntística en detrimento del número de cadencias por movimiento, se puede resumir en la siguiente tabla. En ella se muestra el número de cadencias por el número de breves de cada movimiento (y su respectivo porcentaje):

Movimientos	AMP	L'HA	RV	AMA	Del ojo	PLM	NFPM
Kyrie	13/101	12/68	15/65	14/56	12/85	14/60	12/76
	12%	17%	23%	25%	14%	23%	15%
Gloria	17/166	24/137	34/246	25/145	20/140	20/111	18/160
	10%	17%	13%	17%	14%	18%	11%
Credo	32/245	33/218	36/242	31/208	35/237	27/190	30/203
	13%	15%	14,8%	14,9%	14,7%	14%	14,7%
Sanctus	16/134	22/186	13/94	19/136	32/245	18/163	11/60
	11,9%	11,8%	13,8%	14%	13%	11%	18,3%
Agnus Dei	17/120	23/140	6/58	12/71	25/182	12/83	10/60
	14%	16,4%	10,3%	16,9%	13,7%	14,4%	16,6%
Misa completa	95/766	114/749	104/705	101/616	124/889	91/607	81/559
	12,4%	15,2%	14,75%	16,3%	13,9%	14,9%	14,4%

Tabla 3.3.2. Comparación entre el número de cadencias y las dimensiones entre movimientos (nº de breves), abajo expresado en porcentajes.

Las misas más extensas son *Del ojo*, *Ave Maria Peregrina* y *L'homme armé*, mientras a la inversa se encuentra *Nunca fue pena mayor*, seguida de *Por la mar* y *Adieu*

*mes amours*. Además, la *Missa Del ojo* (la única conservada en dos fuentes distintas), que posee tres secciones Agnus Dei (E-Tz 2-3) y un Alleluia que probablemente fuese una adición tardía de otro compositor (P-Cug 12), se convierte en el modelo más completo de entre las misas de Peñalosa. Tanto la *Missa Nunca fue pena mayor* de este como la de La Rue tienen una sola sección de Agnus Dei, a diferencia de la mayoría de las misas del franco-flamenco. La estructura en dos y tres secciones para el último movimiento es frecuente en Obrecht y Josquin y la interpretación de las partes que faltaban en este último movimiento se solían hacer en canto llano.<sup>19</sup> Según Meconi, la causa para el modelo de La Rue –al igual que en el de Peñalosa– reside en el uso modal de la canción de Urrede como se estudiará en el siguiente apartado.<sup>20</sup>

También *Ave Maria Peregrina*, seguida de *Del ojo*, se convierte en la misa con mayor continuidad contrapuntística, según los porcentajes expresados en la tabla 3.3.2. Este dato sería convincente para la primera misa, pues su *cantus firmus* se basa en una melodía de canto llano extensa; sin embargo, como se verá a continuación, *Del ojo* se basa en una melodía corta (la misma tipología que la melodía *Por la mar*) y, por tanto, no existe una explicación razonable en cuanto al material seleccionado. Puede que simplemente se encontrase en una fase compositiva distinta en comparación con las misas basadas en melodías internacionales, como *Adieu mes amours* o *L’homme armé*, que rompen el desarrollo motivico frecuentemente para pausar la música en numerosas cadencias.

De este escueto análisis se concluye que existe disparidad entre los resultados de los anteriores parámetros, como se observa en la siguiente tabla:

1. Tendencia al binario	2. Tendencia a la sonoridad triádica	3. Extensión de movimientos	4. Continuidad contrapuntística
<i>Del ojo</i>	PLM	<i>Del ojo</i>	AMP
AMP	<i>Del ojo</i>	AMP	<i>Del ojo</i>
L’HA	L’HA	L’HM	PLM
NFPM	NFPM	AMA	NFPM
PLM	AMP	PLM	L’HM
AMA	AMA	NFPM	AMA

Tabla 3.3.3. Análisis de las misas de Peñalosa según los parámetros de Meconi y Wegman.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Roger BOWERS y Andrew WATHEY: «New Sources of English Fourteenth- and Fifteenth-Century Polyphony», en Iain Fenlon (ed.), *Early Music History: Studies in Medieval and Early Modern Music*. Cambridge University Press, 2009, p. 134.

<sup>20</sup> MECONI: *Pierre de la Rue...*, p. 96.

<sup>21</sup> Se ordenan de mayor a menor en el uso de dichos parámetros.

Los parámetros 1, 2 y 4 muestran mayor similitud en la ordenación cronológica que parte de la metodología de Meconi y Wegman. De tal manera, entre las misas más tardías se encontrarían *Del ojo*, *Ave Maria Peregrina* y quizá *Por la mar*. Esta última es la única que introduce una sexta voz, siendo un caso insólito en las misas hispanas de la época; sin embargo, no resulta «innovadora» en el empleo de mensuraciones binarias, ni en la extensión de sus movimientos. Por el contrario, la misa *Adieu mes amours* es claramente la más antigua según estos criterios, mientras *L'homme armé* y *Nunca fue pena mayor* se encuentran en un campo ciertamente movedizo: un posible periodo intermedio en su obra.

Por tanto, en los resultados anteriormente expuestos se muestra la problemática de la aplicación de estos criterios metodológicos al caso hispano. Si bien algo caracteriza a las misas de la generación de Peñalosa en comparación con la obra franco-flamenca es la alta frecuencia de cadencias, con lo que la continuidad contrapuntística y las frases melismáticas quedan mermadas y acotadas a secciones reducidas. Esto puede deberse, por un lado, a la selección del material utilizado como *cantus firmus*, en ocasiones procedente de canciones ibéricas, con tendencia a la brevedad de sus frases melódicas; y, por otro, a las raíces de la polifonía en las prácticas improvisatorias que —como se verá en el capítulo 5— se caracterizaba por la introducción del *contrapunto alla mente* en las cláusulas e inicios de sección. Dada la falta de información sobre el contexto de las obras, en la casuística de las misas de Peñalosa no pueden aplicar las premisas que determinan la cronología y parten del supuesto de la «evolución» estilística siguiendo esos criterios para los casos de las obras de La Rue, Obrecht o Josquin. La única certeza es que los compositores hispanos pudieron caracterizar estilísticamente cada obra según el material, la situación y el periodo creativo en el que se encontraban.

Ante la presentación de estas directrices metodológicas, este estudio de las misas de Peñalosa se basará en la metodología presentada anteriormente: estudio de cada uno de los parámetros musicales intrínseco a cada una de las misas y en relación con otros ejemplos hispanos y franco-flamencos. A través de este análisis estilístico se intentará esclarecer las características del lenguaje estilístico de Peñalosa para cada una de sus misas, al mismo tiempo que establecer diferentes grupos de similitudes musicales entre su propia obra, la de otros compositores hispanos y la de sus coetáneos borgoñones.

### 3.4. MISAS BASADAS EN MELODÍAS HISPANAS: *NUNCA FUE PENA MAYOR, POR LA MAR Y DEL OJO*

#### 3.4.1. La *Missa Nunca fue pena mayor*

##### Procedencia

Probablemente, el villancico a tres voces *Nunca fue pena mayor* de Juan de Urrede (fl 1451–c1482) fuese uno de los más famosos y oídos por Europa en tiempos de los Reyes Católicos, pues aparece en la cuarta parte adicional del *Harmonice Musices Odhecaton A* de Petrucci (Venecia, 1501), compilado por el copista hispano Petrus Castellanus. Su temática está relacionada con el lamento de un amante al descubrir que ha sido engañado.

Aparte de las numerosas transcripciones y traducciones que se han realizado, pocos estudios han dedicado un estudio profundo a esta pieza.<sup>22</sup> Esta, en su forma literaria, se conserva en algunas fuentes manuscritas como el *Cancionero Musical de Palacio*,<sup>23</sup> así como en los impresos del *Cancionero general de Hernando del Castillo* (1517) y de la *Barca de la gloria* (1562).<sup>24</sup> Danièle Becker mostró algunos aspectos de la música y la lírica de manera parcial a través de un somero análisis retórico de la estructura textual.<sup>25</sup> Según Tess Knighton en *NG*, el origen de *Nunca fue pena mayor* se remonta a los últimos años del reinado de Enrique IV. Según Knighton, el primer duque de Alba, García Álvarez de Toledo, compuso el poema un año antes de la muerte del monarca, en 1473,<sup>26</sup> pero resulta bastante inverosímil teniendo en cuenta la cantidad de poetas que se hallaban en su corte. Sin embargo, aunque Brian Dutton señale al duque como autor según la

---

<sup>22</sup> Don M. RANDEL lo transcribió y tradujo al inglés en su artículo: «Sixteenth-Century Spanish Polyphony and the Poetry of Garcilaso», *Musical Quarterly*, vol. 60 (1974), pp. 61-79. Una edición crítica de José ROMEU FIGUERAS (ed.): *La Música en la Corte de los Reyes Católicos IV-2. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*. Volumen 3-B. Barcelona, 1965, pp. 245-610. La edición de la canción se puede encontrar en Ottaviano PETRUCCI: *Harmonice musices odhecaton A*, Helen Hewitt (ed. de música) y Isabel Pope (ed. de texto). Nueva York, Da Capo Press, 1978; o también en Higinio ANGLÉS: *La música en la corte...*; Véase el estudio de Aguirre dedicado a los aspectos históricos y musicales de la canción *Nunca fue pena mayor*. Soterraña AGUIRRE-RINCÓN: *Cronología y mecenazgo de Nunca fue pena mayor y sus art-song reworkings en latín*. Reichenberger, 2016.

<sup>23</sup> Véanse las novedades sobre las diferentes hipótesis que plantea sobre el *Cancionero* en: Emilio ROS-FÁBREGAS: «Manuscripts of polyphony...».

<sup>24</sup> José J. LABRADOR HERRÁIZ y Ralph A. DIFRANCO: «Del XV al XVII: Doscientos poemas», en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor: Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 397.

<sup>25</sup> Danièle BECKER: «Texto y música en “Nunca fue pena mayor” de García Álvarez de Toledo y Johannes Urrede», *Revista de musicología*, vol. 16, nº 3 (1993), pp. 1469-1481.

<sup>26</sup> Tess KNIGHTON: «Juan de Urrede», *NG*. Edición online (consultada el 13/12/2016). Esta hipótesis también ha sido respaldada por Roberta Freund SCHWARTZ: «Love or liberality? Music in the Courts of the Spanish Nobility», en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016, p. 194.



información de la fuente —«Glosa suya a vna canción del duque dalua que dize nunca fue pena mayor y embiola a la reyna doña Juana mujer del rey don enrique y haze a ella estas cuatro coplas»—,<sup>27</sup> también indica que el rey Enrique le encargaría al Comendador Román la glosa para la reina consorte, Juana.<sup>28</sup> Por tanto, todavía sigue siendo una incógnita la autoría del texto.

Por otro lado, Juan de Urrede musicalizaría ese texto con una melodía hispana de procedencia popular, según Anglés,<sup>29</sup> lo que es bastante poco probable dadas las características musicales de la melodía.<sup>30</sup> Este compositor de procedencia franco-flamenca (Johannes Wreede)<sup>31</sup> seguramente lo hiciera durante su servicio como miembro del séquito del mismo duque de Alba en 1476, un año antes de que fuese nombrado cantor y maestro de capilla de la corte aragonesa, bajo el reinado de Fernando el Católico (a su vez, primo del duque).<sup>32</sup>

La pieza se conserva en una docena de fuentes musicales distintas y fue ampliamente difundida por los territorios borgoñones e ibéricos —algo insólito para una canción hispana a finales del siglo XV—, entre ellos el Cancionero Musical de Palacio (nº 1) y el Cancionero Musical de la Colombina (nº 9).<sup>33</sup> Se trata de una obra a tres voces (SAT), cuyas frases musicales se delimitan por cada uno de los versos y las secciones por sus estrofas:

---

<sup>27</sup> Brian DUTTON: *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*. Biblioteca Española del siglo XV. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, vol. 7, 243, doc. 6180.

<sup>28</sup> DUTTON: *El cancionero del siglo XV...*, vol. 7, 332.

<sup>29</sup> ANGLÉS: *La música en la corte...*, p. 126.

<sup>30</sup> Las melodías hispanas populares prototípicas en esta época son de extensión más reducida y sus frases melódicas más cortas.

<sup>31</sup> Nacido en Brujas, aceptó un puesto en la Iglesia de Nuestra Señora en el año 1457, donde permaneció hasta que desapareció de los registros en 1460, probablemente por su partida a la Península Ibérica en tal fecha. Véase: Tess KNIGHTON: «Juan de Urrede», *NG*. Edición online (consultada el 04/08/2016).

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Reinhard STROHM: *The Rise of European Music, 1380-1500*. Cambridge University Press, 2005, p. 578; Bernadette NELSON: «Music and Musicians at the Portuguese Royal Court and Chapel, c. 1470–c. 1500» y Jane WHETNALL: «Secular Song in Fifteenth-Century Spain» en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016, pp. 221 y 63-86.

Letra	Estructura textual		Estructura musical <sup>34</sup>	Modalidad (modo 3)
Nunca fue pena mayor Nin tormento tan extraño Que iguale con el dolor Que rescibo del engaño.	Estribillo A	Exordio (4+4 cc.)	a	Cad. en Do
		Ampliación (5 cc.)		Cad. en La
		Peroración (7 cc.)	a'	Cad. en <i>finalis</i> en Mi
Y este conocimiento Hace mis días tan tristes,	Mudanza	Copla (6+6 cc.)	b	Cad. en Sol
En pensar el pensamiento Que por amores me distes;		Copla (6+6 cc.)	b	Cad. en Sol
Me hace haber por mejor La muerte y por menor daño Que el tormento y el dolor Que rescibo del engaño.	Vuelta A	Exordio (4+4 cc.)	a	Cad. en Do
		Ampliación (5 cc.)		Cad. en La
		Peroración (7 cc.)	a'	Cad. en <i>finalis</i> en Mi

Tabla 3.4.1.1. Estructuras textual y musical en la canción *Nunca fue pena mayor* de Urrede.

La estructura musical de la canción de Urrede serviría como modelo de *cantus firmus* para las misas homónimas de Peñalosa (E-Tz 2-3) y Pierre de la Rue (D-Ju ms 22 [ca. 1500-1505] y *Missa Petri de la Rue* [Venecia, 1503, RISM: L 718]). Con bastante probabilidad, la obra de La Rue fue anterior a la de Peñalosa, ya que dicha misa se incluye en el impreso de Petrucci (publicado en Venecia en 1503) y posiblemente fuese compilado con anterioridad a la visita castellana de Felipe el Hermoso en 1502.<sup>35</sup> Según Herman Keahey sugiere que La Rue pudo haber conocido la canción a través de Juana de Castilla o alguien de su séquito en los años previos a su viaje a la Península. Sin embargo, probablemente la conociese con anterioridad a dicha travesía ya que a finales del siglo XV encontramos algunas fuentes borgoñonas que la contenían como GB-Ob MS. Ashmole 831 (Bélgica, ca. 1500),<sup>36</sup> o el *Pixérécourt Chansonnier* (F-Pn fonds français 15123, ca. 1480-1484); y otras tantas fuentes italianas de finales del siglo XV –I-Bc Q.16 y Q.17; I-Bc Q.18; I-Fn MS Magl. XIX.176 y 178; I-PEc MS 431 (G 20); I-VEc MS DCCLVII; I-Fr Ms. 2356–.<sup>37</sup> Por tanto, seguramente fuese de sobra conocida para La Rue.

Por otro lado, Keahey propone que la temática del modelo escogido estuviese asociada a la traición de Carlos VIII de Francia al desposar a Ana de Bretaña en 1491, rompiendo el Tratado de Arrás (1482) en el que se aprobaba a Margarita de Austria como

<sup>34</sup> Véase el apéndice 3.1.

<sup>35</sup> STEVENSON: *Spanish Music...*, p. 158.

<sup>36</sup> Herbert KELLMAN: «Josquin and the Courts of the Netherlands and France: The Evidence of the Sources», en *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference...* (21-25 de junio de 1971), London, New York, and Toronto, 1976, pp. 181-216.

<sup>37</sup> Información extraída de [www.diamm.ac.uk](http://www.diamm.ac.uk) (consultada el 20/04/2017).

heredera al trono francés, recibiendo el título de «delfina».<sup>38</sup> Al quebrarse los acuerdos, esta regresó a Flandes y posteriormente desposaría al príncipe Juan de Aragón y Castilla en 1497. Esta decisión solo le reportaría mayores desgracias, pues su matrimonio solo duraría cuatro meses por la muerte del príncipe, quedando embarazada de la futura heredera hispana.<sup>39</sup> Tras perder a la niña en el parto, Margarita permanecería un tiempo en Castilla hasta que fue desposada con el duque Filiberto de Saboya en 1501, quien también fallecería tres años más tarde. Tras estos sucesos Margarita regresaría a Flandes. Con todos estos acontecimientos, quizá La Rue viese esta canción en los manuscritos divulgados por el ducado de Borgoña y pensase en dedicarla a Margarita, por la pena que sentiría al enviudar tras la muerte del príncipe Juan y su recién nacida. Además, dicho príncipe era adepto a la música<sup>40</sup> y –al ser una de las canciones más sonadas en la corte castellana– puede que él mismo la interpretase; por ello, podría haber sido adecuada como misa dedicada a Margarita al recordar su imagen a través de la polifonía, pero todo permanece dentro del campo especulativo.

Como destaca Martyn Imrie, La Rue no fue únicamente el compositor extranjero que utilizó melodías de la pieza profana *Nunca fue pena mayor* para sus composiciones litúrgicas. Antoine de Févin también introduciría dicho tono profano durante el Gloria de su *Missa de Feria*, así como Mattheus Pipelare usaría el tenor de la canción en la tercera voz de su *Memorare Mater Christi* [*Hymnus de septem doloribus dulcissimae Mariae Virginis*] cuyo texto está relacionado con los siete dolores de la Virgen.<sup>41</sup> El mismo Pierre de la Rue también compuso una *Missa de septem doloribus*, que contiene una conexión intertextual con el motete *Ave Maria... virgo serena* de Josquin.<sup>42</sup> Conscientemente, este autor asociaría la imagen mariana con una de sus dolencias: la de amar.

Durante el viaje del séquito borgoñón a la Península, tanto Peñalosa como La Rue pudieron tener contacto en la conjunción de capillas –la castellana, la aragonesa y la flamenca–<sup>43</sup> y seguramente transfirieron algunas ideas estilísticas; como se vio en el

<sup>38</sup> Pierre de la Rue: *Opera Omnia*. Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider y T. Herman Keahey (eds.), *Corpus Mensuralium Musicae*, 97. American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1996, vol. IV, pp. LXX-LXXI.

<sup>39</sup> Véase Nuria SILLERAS-FERNÁNDEZ: *Chariots of Ladies: Francesc Eiximenis and the Court Culture of Medieval and Early Modern Iberia*. Cornell University Press, 2015, pp. 139-142.

<sup>40</sup> Gonzalo FERNÁNDEZ DE OVIEDO: *Libro de la Cámara Real del príncipe don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*. Universitat de València, 2011. pp. 165-166.

<sup>41</sup> Francisco de PEÑALOSA: *Missa Ave Maria peregrina, Nunca fue pena mayor*. Westminster Cathedral Choir. James O'Donnell, 1992. Hyperion 66629. Notas al CD por Martyn Imrie, pp. 5-9.

<sup>42</sup> MECONI: *Pierre de la Rue...*, pp. 122-123.

<sup>43</sup> KNIGHTON: «Una confluencia de capillas...», pp. 127-131.

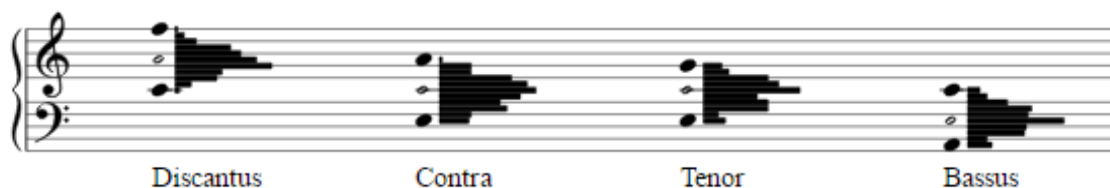
capítulo 1.1., En aquel momento, Peñalosa solo llevaba cuatro años sirviendo como cantor del Rey Católico. Lo más plausible sería que el músico hispano compusiese su misa homónima después de haber tenido contacto con el compositor borgoñón y su misa *Nunca fue pena mayor* durante dicho encuentro en Toledo en 1502.

Esta misa de Peñalosa pudo haber sido adecuada para más de una ocasión. Como se vio en el capítulo 1, el periodo de finales del siglo XV y principios del siglo XVI fue demoledor para la Reina Católica. Tras la pérdida de sus hijos Juan (1497), Isabel (1498), y el que fuera hijo de esta y heredero de las coronas castellana, aragonesa y portuguesa, Miguel de la Paz (1500), el ánimo y la salud de Isabel de Castilla decaerían hasta su muerte en 1504. Quizá este último fallecimiento pudo haber sido el motivo más plausible para la composición de una misa con una temática plañidera. *Nunca fue pena mayor* –un tema muy conocido en los círculos cortesanos castellanos– simpatizaría con el ánimo de muchos cortesanos que llorarían la pérdida de su amada reina.

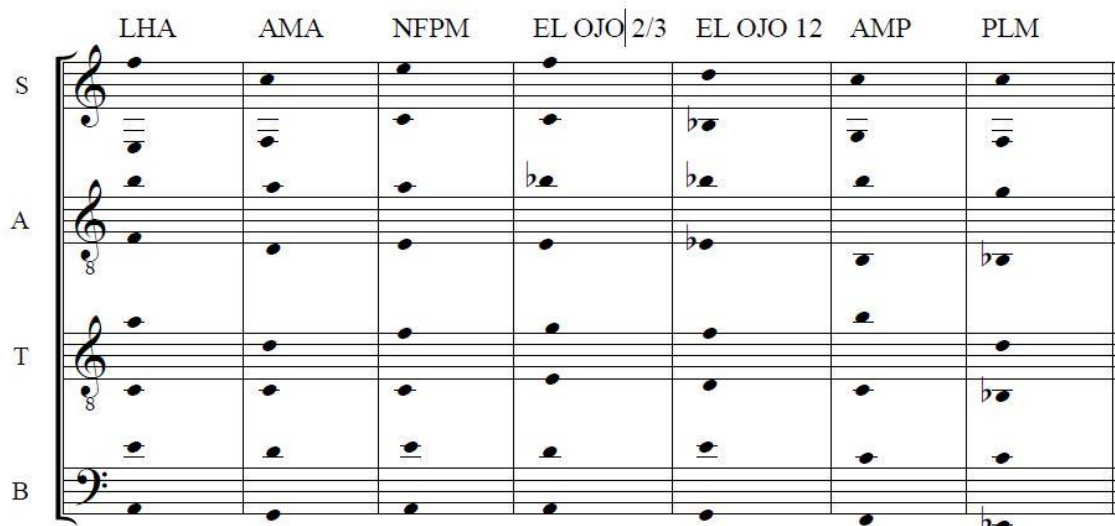
Aunque todo sean meras hipótesis sobre el contexto de ambas misas, el próximo análisis demostrará si hubo cierta influencia musical entre La Rue y Peñalosa. En aquel tiempo –y, como se mostrará más adelante con las misas *L'homme armé* y *Rex Virginum*– la selección de materiales comunes (como temas profanos o litúrgicos) estaba a la orden del día. Con esto se pretendía emular, homenajear o incluso competir con el modelo del compositor precedente. Este caso pudo haber sido un ejemplo de ello.

### **El ambitus de sus misas y el caso *Nunca fue pena mayor***

El *ambitus* de las misas *Nunca fue pena mayor* de La Rue y Peñalosa es muy similar, como se observa en los siguientes ejemplos. La única diferencia notable es que la tesitura del tenor descende en la obra de Peñalosa. La voz del bassus no alcanza los valores graves de las misas que probablemente fuesen posteriores en su corpus (como *Por la mar*, *L'homme armé* o *Ave Maria Peregrina*) y que también era una característica propia del estilo del compositor franco-flamenco. Los límites de las melodías de ambas misas superan de manera sucinta el *ambitus* de las respectivas voces en la canción –superius, tenor y bassus–.



Ejemplo 3.4.1.1. *Ambitus* entre la *Missa Nunca fue pena mayor* de La Rue (imagen extraída de JRP).<sup>44</sup>



Ejemplo 3.4.1.2. Comparación del *ambitus* de las misas de Peñalosa.

Además, la *Missa Nunca fue pena mayor* de Peñalosa tiene un *ambitus* bastante reducido en comparación con el resto. De la relación de diferentes tesituras en las misas se podría deducir para qué tipo de agrupaciones iba destinada cada obra –adaptada a las características de las voces de la determinada capilla– y una posible vinculación de la composición al contexto de cada una. De tal manera, entre esta misa y *Del ojo* y *Adieu mes amours* existe similitud –si bien en esta última desciende considerablemente el *ambitus* de la superius–; *Por la mar* y *L’homme armé* podrían compartir el rasgo de alcanzar relaciones más graves de su corpus. La misa *Ave Maria Peregrina* posee una combinación de claves altas (como también la tiene el Gloria de la misa *Rex Virginum* o el Agnus Dei III de la misa *Del ojo* de Tarazona). Sin embargo, contrastando la altura de las melodías originales con las utilizadas como *cantus firmus*, solo se deberían transportar los dos primeros casos, dejando el último movimiento de *Del ojo* en su altura para preservar la melodía original. El transporte para las misas marianas se hace según los

<sup>44</sup> Jesse RODIN: *Josquin Research Project* (website): <http://josquin.stanford.edu/about/> (consultada el 15/08/2016).

preceptos de la tratadística que se expondrán para cada apartado de las misas: *Ave Maria Peregrina* debe ser transportada una cuarta descendente y su bemol debe ser eliminado; mientras que el Gloria de la *Rex Virginum*, al ser transportado por 4ª descendente de igual manera, pasa a tener un sostenido en la armadura con el fin de mantener la modalidad original. *Ave Maria Peregrina* cantada con dicho transporte también se convierte también en una de las misas más graves y con un amplio ámbito para cada voz.

Por tanto, para esta misa *Nunca fue pena mayor* se muestra un uso muy limitado de la amplitud melódica: muy similar al del modelo polifónico de Urrede en el que se basa.

### **La textura y el tratamiento del modelo polifónico**

La creación de misas parodia fue una innovación en el panorama artístico peninsular de principios del XVI. Las misas *Nunca fue pena mayor* y *Adieu mes amours* de Peñalosa se podrían considerar como modelos proto-parodia, ya que aún no utilizan y elaboran todas las voces de la *chanson* que sirve como modelo para la textura a cuatro voces de la misa. Hasta el momento, la técnica más utilizada era la citación literal o parafraseada del *cantus firmus* –melodía previa sobre la que se sustenta una composición polifónica–;<sup>45</sup> mientras que en estas dos obras se emplea un tejido polifónico profano como material compositivo. Bien es cierto que tampoco se puede averiguar con certeza si existieron otras misas hispanas basadas en la parodia y no conservadas actualmente, o si las melodías aún desconocidas de *Del ojo* y *Por la mar* provenían de temas monofónicos o de un modelo polifónico.

En las dos misas *Nunca fue pena mayor*, el material que seleccionan tanto Peñalosa como La Rue es el mismo: la pieza homónima a tres voces de Urrede y, especialmente, las líneas melódicas de la superius y del tenor. La pieza profana tiene estructura binaria basada en la sonoridad de Mi (modo 3) durante el estribillo y vuelta, y con tendencia al modo 7 en Sol en las mudanzas (véase la tabla 3.4.1.1.). Al repetirse la primera sección musical al final con distinta letra (ABBA), la *finalis* recae en Mi. La estructura de ambas misas comparte el esqueleto de la canción hasta el límite de solo tener una sección de *Agnus Dei*, con el fin de unificar el último movimiento en el único centro modal de Mi y dar fin a la obra. El resto de movimientos están sujetos a la estructura de la canción:

---

<sup>45</sup> Véase SPARKS: *Cantus firmus in Mass...*, pp. 83-91.

Partes	Peñalosa		La Rue	
Kyrie I	a: en superius.	O	a (S y T).	O
Christe	Motivos de b (en imitación)	C2	Motivos a en canon ASB (tenor de la misa = tenor de canción).	Ⓒ
Kyrie II	a: (tenor de la canción en tenor).	O	a: T (tenor); S y B con variaciones. (Cad. a Sol).	O
Et in terra pax	a: (valores duplicados en superius).	C2	Canon de motivos a en altus y superius). Tenor: tenor de la canción (a en valores triplicados). Contrapunto con motivos de sección a.	O
Domine Deus	b: SB (valores rítmicos cambiados). Tenor: Gloria XIV.	♢		
Qui tollis	a: (valores triplicados en superius). Bassus: Gloria XV.	C2	a: el tenor de la misa hacer el tenor de la canción en valores duplicados). Luego motivos de b parodiados.	Ⓒ
Cum Sancto	b: de superius de la canción en bassus.	♢		
Patrem omnipotentem	Motivos de a y b parodiados.	Ⓒ	a (canon S+A), tenor con tenor de canción.	O
Et incarnatus	Motivos de a y b parodiados.	C2		
Crucifixus	Motivo ostinato en tenor y bassus. a y b.	C2	Motivos parodia a y contrapunto libre + homofonía.	Ⓒ
Sanctus	a en superius. Resto de voces canon.	O	a: cánones dobles y modificados (S+A; T+B). Imitaciones y contrapunto libre.	O
Pleni sunt	Canon a 3: SAB. Melodía a parafraseada en la superius.	C2	a: Motivo x (textura a 3 – SAB).	Ⓒ
Osanna			b: bassus y tenor casi literales. Superius parafraseado.	Ⓒ
Benedictus	----		Motivos de b a dúo. Imitaciones y contrapunto libre.	Ⓒ3
Agnus Dei	a: Altus haciendo tenor de la canción en valores triplicados. Resto voces motivos de a.	C2	a: en SAT. Bassus con motivos de B.	O

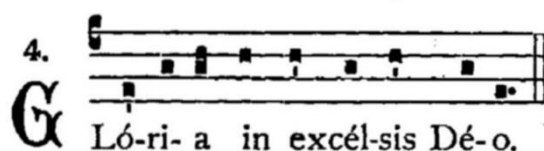
Tabla 3.4.1.2. Tratamiento de *cantus firmus* y mensuraciones en las misas *Nunca fue pena mayor* de Peñalosa y La Rue.<sup>46</sup>

Como una constante, Peñalosa traslada la voz superius de la canción a la análoga de la misa; de tal manera, mantiene el protagonismo de la melodía cantante, dejándose oír por las voces agudas a lo largo de todos los movimientos. Su intención pudo ser similar

<sup>46</sup> Para conocer los motivos de la canción véase el apéndice 3.1.

a la de La Rue: dejar que la melodía principal de la canción se escuchara con todas las resonancias de su texto poético. En este sentido, el hispano mantiene mucho más dicho línea melódica en la voz aguda –haciendo una expresión representativa de las palabras del poema, mientras el franco-flamenco la migra a otras voces y la modifica después de varios *tactus* con diversos melismas de nueva creación –un recurso más prototípico del estilo franco-flamenco y, concretamente, del lenguaje de Ockeghem–.

En el «Kyrie I» se produce una textura recargada de recursos en tiempo ternario: la superius realiza la melodía A; mientras altus y tenor hacen imitaciones a unísono y distancia de semibreve con puntillo sobre un motivo descendente; el bassus introduce la melodía del Gloria de la misa XV «Dominatur Deus», tal como señaló Stevenson.<sup>47</sup> El perfil melódico gregoriano –con modificaciones rítmico-melódicas–, el tono principal en la superius y las imitaciones en las voces intermedias enriquecen el *ethos* y la sonoridad del modo 3. Antoine de Févin también introdujo esta melodía gregoriana para su *Missa de feria* en el mismo movimiento.<sup>48</sup> Quizá Peñalosa conociera la misa del franco-flamenco; sin embargo, esta melodía encaja perfectamente con modalidad y también la usaría para su misa *Ave Maria Peregrina* –como se verá más adelante–, por lo que pudo haberla escogido para su uso litúrgico sin necesidad de haber sido influenciado por Févin.



Ejemplo 3.4.1.3. Inicio del Gloria XV «Dominatur Deus».

<sup>47</sup> STEVENSON: *Spanish Music...*, pp. 156.

<sup>48</sup> John F. SPRATT: *The Masses of Antoine de Févin...*, 1960, pp. 63-65.



# Kyrie

Fuente: TarazC 2/3, ff. 144v-152r

Francisco de Peñalosa (ca. 1470 - 1528)

The image shows a musical score for a Kyrie, likely from a Mass by Francisco de Peñalosa. It consists of four staves, labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The time signature is 3/2. The lyrics are: Ky - ri - e - lei - son. The score shows a canon-like texture with imitative entries, where each voice part enters with the same melodic line at different times.

Ejemplo 3.4.1.4. Bassus con el contorno del Gloria XV durante el comienzo del Kyrie de la *Missa Nunca fue pena mayor* de Peñalosa.

El «Christe» se distingue la sección anterior por el cambio de mensuración a *tempus imperfectum* y la textura imitativa a tres voces (imitaciones a la 5ª y 8ª). A diferencia de La Rue —que también introduce contrapunto imitativo a dos voces para mezclarse en la textura a cuatro, dos compases más tarde—, el tejido en Peñalosa es bastante nítido y transparente. En este caso se asocia más con las texturas canonísticas que inserta Josquin en sus misas, como ocurre en el «Christe» o el Agnus Dei de su misa tardía, *Ave Maris Stella* (ver el ejemplo 3.4.1.2). Probablemente ambos compositores practicaban el canon con el fin de embellecer la música, pero al mismo tiempo procuraban cuidar la expresión del texto para que fuese inteligible. Por ello, las líneas melódicas se reproducirían de forma clara, sin figuraciones excesivamente pequeñas entre las voces, con el fin de que se entendiera el significado de las palabras de cada una de las entradas imitativas.

Por otro lado, durante el comienzo de la voz superius en el Gloria de esta misa aparece el epígrafe *Nunca fue pena mayor*, alineado con el inicio de la primera frase musical (E-Tz 2-3, f. 145v). Esto era una peculiaridad ya vista en compositores como Obrecht, que citaba el canto en las misas basadas en melodías prestadas como *O lumen ecclesie*, *Sicut spina rosam*, *De Sancto Martino* y *Donatiano*, *Ave regina celorum*, *Sub tuum presidium* y la que no se sabe si está basada en un canto citado, *Salve diva parens*.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> WEGMAN: *Born for the Muses...*, p. 88. Además, esta era una práctica típica en las misas franco-flamencas del siglo XV, estudiada en los siguientes artículos: Alejandro E. PLANCHART: «Parts with Words and without Words: The Evidence for Multiple Texts in Fifteenth-Century Masses», en S. Boorman (ed.),

16 Christe

Superius

Altus

Tenor

Bassus

21

Superius

Altus

Tenor

Bassus

[illegible]

Ejemplo 3.4.1.6. Sección «Christe» de la misa *Nunca fue pena mayor* de Peñalosa.

*Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*. Cambridge, 1983, pp. 227-251; o en Barton HUDSON, «On the Texting of Obrecht's Masses», *Musica disciplina*, vol. 42 (1988), pp. 122-125.

La gran diferencia en el procedimiento compositivo de las misas homónimas de La Rue y Peñalosa está en que el primero casi siempre utilizaba la cita literal del modelo polifónico original, para más tarde reducirlo a los motivos principales.<sup>51</sup> y parodiar el tema a su antojo hasta hacerlo irreconocible; mientras el segundo propiciaba el reconocimiento de la melodía principal, colocándola en la superius la mayoría de ocasiones, tanto en valores aumentados (véase la voz superius con figuración duplicada en el «Et in terra» y triplicada en «Qui tollis») como en los originales (la misma voz en el «Kyrie I» y el Sanctus). Ambos compositores citaron el tenor en repetidas ocasiones de forma literal, como en el «Kyrie II» (con la sección A de la canción en el modelo de Peñalosa y la B en La Rue).

Por tanto, el tratamiento del modelo polifónico difiere entre los compositores: Peñalosa no integra los temas en el tejido contrapuntístico como La Rue, sino que diferencia las citas en valores largos y originales en la mayoría de los casos, haciendo muy visible el material prestado. La tendencia de compositores como Josquin a principios de siglo era resaltar el texto, y no ocultarlo como los compositores anteriores y algunos coetáneos, a través de la música; por tanto, Peñalosa está adoptando una técnica propia de su tiempo y de su tradición hispana, que también confería una gran importancia a la palabra.

El momento de mayor expresividad paródica del compositor hispano se produce en el Credo, donde desintegra las secciones A y B en pequeños motivos dispuestos al servicio del texto. Este gesto personal de reducir las melodías a los motivos principales proviene de la práctica llevada a cabo por Ockeghem desde su misa *Caput* hasta las misas precursoras del procedimiento de la parodia: *Ma maitresse* y *Fors seulement*.<sup>52</sup> Otro recurso utilizado es la paráfrasis de la melodía que, generalmente, oculta el perfil del material prestado y, sin embargo, se intuye en secciones como el «Pleni sunt» (cc. 24-34) o al comienzo del Agnus Dei (véase el siguiente ejemplo):

---

<sup>51</sup> En la terminología inglesa se denominaría «head-motifs», también llamado «motto» o en alemán «kopfmotiv», altamente empleado en estudios del Renacimiento para definir una idea musical recurrente que unifica el grupo de movimientos de una misa cíclica. «El *head-motif* como elemento unificador de las misas cíclicas de los siglos XV al XVII, puede ser melódico, armónico o rítmico y a menudo es una combinación de estas; Puede ser tan corta como unas pocas notas o varios compases de duración». Véase David FALLOWS: «Head-motif», *NG*. Edición online (20/04/2017)-

<sup>52</sup> Leeman L. PERKINS: «Jean de Ockeghem», *NG*. Edición online (consultada el 16/08/2016).

(♩ = ♩)

24 C2

S

Ple - ni - sunt

ce - li

Transportado una 5ª desc.

A

Ple - ni - sunt

B

Ple - ni - sunt

ce - - - -

[Tenor tacet]

30

S

Ple - ni - sunt

ce - - - - li

Transportado una 5ª desc.

A

ce - - - - li

B

li - Ple - ni - sunt

ce - - - -

Ejemplo 3.4.1.7. Melodía *Nunca fue pena mayor* parafraseada entre voces durante el «Pleni sunt» en el Sanctus.

La fracción de los motivos musicales del modelo polifónico más la conjunción de melodías que provienen del citado Gloria XV durante el Credo de Peñalosa tienen mucho que ver con el respectivo movimiento de la *Missa de Feria* de Févin, a pesar de que esta contiene una textura a cinco voces. Esta misa se encuentra en el impreso de Gonzalo de Baena, *Arte novamente inventada para aprender a tanger* (1540), donde también se encuentra un Kyrie de Peñalosa.<sup>53</sup> Obsérvense las similitudes en el comienzo de ambas partes en imitación y las resoluciones cadenciales —si bien estas son bastante convencionales en el repertorio franco-flamenco—.

<sup>53</sup> KNIGHTON: «A Newly Discovered Keyboard Source (Gonzalo de Baena's *Arte novamente inuentada pera aprender a tanger*, Lisbon, 1540): A Preliminary report», *Plainsong & Medieval Music*, vol. 5, n° 1 (abril, 1996), p. 93.

The image displays two musical staves for the Credo, comparing imitative entries in two different Masses. The top staff represents the Mass *De Feria* by Févin, and the bottom staff represents the Mass *Nunca fue pena mayor* by Peñalosa. Both are in 3/2 time. The top staff (Soprano, Alto, Tenor I, Tenor II, Bass) shows five red boxes highlighting specific melodic motifs: Soprano (measures 10-12), Tenor I (measures 1-3), Tenor II (measures 4-6), Tenor II (measures 10-12), and Bass (measures 1-3). The bottom staff (Soprano, Alto, Tenor, Bass) shows three red boxes highlighting similar motifs: Soprano (measures 1-3), Alto (measures 1-3), and Bass (measures 1-3). The lyrics for the bottom staff are: Soprano: "Pa - trem o - mni-po-ten - tem, o - mni - po - ten - tem,"; Alto: "Pa - trem o - mni-po-ten - tem, o-mni - po - ten -"; Tenor: (empty); Bass: "Pa - trem o - mni-po-ten - tem, o-mni-po -".

Ejemplo 3.4.1.8. Similitud de motivos en las entradas imitativas del Credo en las misas *De Feria* de Févin (arriba) y *Nunca fue pena mayor* de Peñalosa (abajo).

La *Missa Nunca fue pena mayor* no hace alarde de la expresión de frecuentes recursos contrapuntísticos que permiten el contraste para describir el significado textual (como lo hace la *Missa Por la mar*). Esto se refleja en la configuración de líneas melódicas por grados conjuntos, sin grandes saltos y con bastantes notas repetidas, que recuerda al estilo de la misa *Sine nomine* de Juan de Anchieta y al de la propia canción de Urrede. A ello contribuye la simplificación del ritmo que se integra en las texturas características de esta generación hispana, denominadas por Wolfgang Freis como

«sonorous counterpoint» y «modular counterpoint» –equivalente a homofonía enriquecida y contrapunto libre que genera divisiones formales, respectivamente–.<sup>54</sup>

Generalmente se pueden observar agitaciones rítmicas en los movimientos climáticos que dan fin a la misa: Sanctus (solo la primera parte) y Agnus Dei. El contrapunto que predomina no suele ser de primera especie –característica que prevalece en gran parte de la obra hispana del siglo XV–, sino que se embellece a través de imitaciones en las especies segunda y tercera (véanse los compases 6-15 del Sanctus). No obstante, en este mismo movimiento sí que introduce recursos que se deben destacar, como es la inscripción que añade el copista en la superius: «Canon: prima ut jacet: secunda in dupplo» y que se traduciría como un canon del *cantus firmus*: una vez interpretado se doblan los valores de las notas. Este recurso ya se empleó entre 1450 y 1470 en las obras compositores como Guillaume Dufay –véase el Credo de la *Missa Se la face ay pale*–<sup>55</sup> o en alguna obra de Johannes Martini –como los cuatro primeros movimientos de la *Missa La Martinella*–.<sup>56</sup> Además, Peñalosa duplica los valores de las voces superius y tenor de la canción, situando la aguda en la respectiva voz del Gloria y la grave en el altus del Agnus Dei. Esta práctica la lleva a cabo a través de las combinaciones mensurales: O en la voz de la cita y C2 en el resto. Este procedimiento fue frecuente en la segunda generación de franco-flamencos, llevándolo a su máxima expresión en la *Missa Prolationum* de Ockeghem; más tarde, la tradición de aumentar los valores del material preseleccionado la continuarían compositores como Josquin con el virtuoso canon del Agnus Dei II en su *Missa L'homme armé super voces musicales*.<sup>57</sup>

Por otro lado, algo común entre La Rue y Peñalosa es el comienzo de secciones a través de una textura imitativa entre todas las voces (a la 5ª y 8ª), para más tarde eclosionar en una pseudo-homofonía enriquecida que concluye con la cadencia. Parece que ese tejido contrapuntístico fue prototípico del contrapunto hispano, que tiende a delimitar sus frases a través del uso frecuente de cadencias que cortan el ritmo musical, dando importancia a las pausas textuales. Sin embargo, el compositor franco-flamenco construye frases melódicas de características melismáticas y extensibles, enlazando constantemente el fin de una con el comienzo de otra –un rasgo muy afín a las misas de Ockeghem–. De tal

---

<sup>54</sup> Wolfgang FREIS: «Cristóbal de Morales...», pp. 176-184.

<sup>55</sup> Charles Edward HAMM: *Chronology of the Works of Guillaume Dufay*. Princeton University Press, 2015, p. 129.

<sup>56</sup> Johannes MARTINI: *Masses: Part 2. Masses with known polyphonic models*. A-R Editions, Inc., 1999, p. 275.

<sup>57</sup> Jesse RODIN: *Josquin's Rome...*, pp. 248-249.

manera, a través de numerosas entradas imitativas y la continuación del contrapunto libre, la música no se pausa en ningún momento, ni adquiere esa cualidad de reposo. Si se compararan los movimientos del Credo, Peñalosa detiene frecuentemente el contrapunto para hacer pausas músico-textuales en comparación con La Rue (véase el número de cadencias 37 en el primero vs 27 en el segundo para todo el movimiento).

A diferencia de La Rue, los pasajes imitativos de Peñalosa no se prolongan más de lo necesario –al modo en que algunos tratadistas como Diego del Puerto describían la «caça»,<sup>58</sup> seguramente con el fin de hacer inteligibles sus frases con frecuentes pausas retóricas (véase la sección «Qui tollis» del Gloria). En cuanto a las coincidencias del tejido contrapuntístico, se da una relación de similitud para el uso de la homofonía –casi siempre enriquecida– entre Peñalosa y La Rue durante el Credo y el Sanctus. Las introducciones homofónicas más llamativas del primer movimiento se producen durante la enunciación de «Genitum non factum», cuya traducción es «engendrado, no creado, [de la misma naturaleza del Padre]»; y en «et homo factus est», equivalente a «y se hizo hombre». En la expresión de «Osanna in excelsis» del Sanctus se produce un mismo pasaje homofónico en ambas misas, continuado en contrapunto libre por La Rue y en notas mantenidas por Peñalosa. La gran diferencia es que este último usa este recurso de manera más expresiva y frecuente, acercándose al estilo de sus motetes devocionales. Tanto en la misa de La Rue, como en otros ejemplos de Josquin (véase, por ejemplo, la misa *Ave Maris Stella*, Credo, cc. 66-84; o la *Missa La sol fa re mi*, Credo, 81-108) o de Obrecht (en la *Missa Sub tuum praesidium*, Credo, cc. 32-51; y en la *Missa Maria Zart*, Credo, cc. 225-250), la homofonía se hace frecuente en la sección «Et incarnatus est» –sección homofónica común también en sus misas *Por la mar*, *L'homme armé* y *Del ojo*– y cumple un papel clave para remarcar un texto importante, aportando una función simbólica: como la representación del pueblo que declama su fe con el rezo y que expresa los hechos más importantes de la vida de Cristo en las oraciones.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> «Fuga o caça dezimos en la musica: quando una voz o especie va contrahaziendo los passos o melodía de otra en especie imperfecta de contrapunto: dexando passar un compás: o dos: o mas. E va una voz diziendo lo mesmo: o quasi que la otra guardando que en el proceder no se toquen en especies perfectas: fasta en fin de la fuga o caça», en el tratado de Diego del Puerto, *Portus Musice*. Salamanca, 1504, f.b3r. Citado en Pilar RAMOS LÓPEZ: «Spanish Treatises on Musica Practica c. 1480–1525: Reflections from a Cultural Perspective», en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016, p. 498. fol.b3r).

<sup>59</sup> Véase Richard SHERR: «Speculations on Repertory, Performance Practice, and Ceremony in the Papal Chapel in the Early Sixteenth Century», en Bernhard Janz (ed.), *Studien zur Geschichte der päpstlichen*

Además, Richard Sherr ya propuso que esa expresión retórica de la homofonía fue típica en todas las misas de esta época ya que los oficiantes de la misa –y al mismo tiempo cantores– debían arrodillarse mientras cantaban las palabras que representaban la pasión en el Credo y, por tanto, debían de ser claramente audibles y reconocibles. Esta práctica aparece documentada en las fuentes de la liturgia papal a principios del siglo XVI.<sup>60</sup> Por tanto, este recurso que produce Peñalosa entraría dentro de una tradición internacional unificada para la liturgia.

A pesar de las secciones fragmentadas, el hispano procura desarrollar una continuidad contrapuntística en todos aquellos enlaces para los que no sea expresamente necesaria una pausa. Esta característica marcaría una diferencia notable en su estilo usado para los motetes (con un contrapunto menos fluido y seccional) del utilizado para las misas (en este sentido mucho más internacional). En esto seguiría la estela de los precursores del procedimiento, Jacob Obrecht, que genera una corriente contrapuntística que fluye con ritmo constante y evita interrumpir la polifonía a través de divisiones estructurales.<sup>61</sup> Un ejemplo de ello se puede ver en el Credo de la *Missa Petrus Apostolus* del franco-flamenco (cc. 13-30). El compositor hispano intenta enlazar una idea musical con otra a través de cadencias intermedias y con la adición de una nueva voz que inicia el motivo de la siguiente frase melódica.<sup>62</sup>

112

S ta mun - - - di, de -

A se - re - re no - bis. mi - se - re - re mi -

T mi - se - re - re - -

B mi - se - re - re no - - -

Kapelle: *Tagungsbericht Heidelberg 1989*. Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, Collectanea II. Vatican City, 1994, pp. 114-116.

<sup>60</sup> Véase SHERR: «Speculations on Repertory...», pp. 114-116.

<sup>61</sup> WEGMAN: *Born for the Muses...*, pp. 88-92.

<sup>62</sup> En la terminología analítica anglosajona, este recurso se definiría como «dovetailing of phrases». Como no existe un equivalente en castellano, se propone el término «encadenamiento de frases».



117

S pre - ca - tio - nem

A se - re - re no - bis. Quo - ni - am

T no - bis. Quo -

B bis. Quo - ni - am tu so - lus

Ejemplo 3.4.1.9. Entradas imitativas, cadencia y continuidad en el bassus (cc. 113-121 del Gloria, *Missa Nunca fue pena mayor* de Peñalosa).

Por otro lado, los cambios de textura a menos voces –dúos y tríos en este caso– se producen con frecuencia en la *Missa Nunca fue pena mayor*, una característica que el hispano comparte con la tradición josquiniana para dar variedad o para provocar efectos antifonales entre los componentes del coro. La primera reducción a tres voces se observa en el ejemplo 3.4.1.3 durante el «Christe», con el fin de modificar la textura principal a cuatro sobre el modelo polifónico. Existen pocas alternancias de dúos entre voces: el único caso puede ser «judicare vivos et mortuos [superius y tenor]: cujus regni non erit finis [altus y bassus]» (Credo, cc. 128-136). Continúa con entradas imitativas a cuatro pronunciando «Credo in Spiritum Sanctum [...]». La combinación de estos recursos aporta un efecto estereofónico considerando que en facistol se encontraban ordenados en dicha posición según el verso y recto de los folios. Dichas entradas antifonales, más la continuación imitativa, producen un efecto contrastante con la posterior textura de homofonía enriquecida durante la cláusula «Filioque» (cc. 142-148). Según Rob C. Wegman, esta práctica de alternar el contrapunto de dos a cuatro voces fue muy común entre las décadas de 1460-70 en compositores franco-flamencos;<sup>63</sup> sin embargo, Wagstaff señala que es una característica muy hispana que pudo haber influido a los compositores borgoñones durante aquellos años (especialmente, a Josquin, La Rue y Obrecht).<sup>64</sup> Algunos ejemplos de diálogos entre dúos antifonales los podemos ver en la homónima de

<sup>63</sup> WEGMAN: *Born for the Muses...*, pp. 88-90.

<sup>64</sup> Grayson WAGSTAFF: «A re-evaluation of music attributed to Pedro Fernández de Castilleja», *Revista de Musicología*, vol. 16, nº 5 (1993), pp. 2722-2733, esp. 2728.

La Rue durante el Credo (175-83); en la misa *O lumen ecclesie* de Obrecht (Kyrie, cc. 1-12; Gloria, cc. 1-16); o en la *Missa Malheur me bat*, donde Josquin comienza a experimentar el procedimiento de la parodia (Credo, cc. 131-138), entre muchos otros compositores.

El dúo más llamativo en la misa de Peñalosa se produce en «Qui propter nos homines» con las voces agudas superius y altus (Credo, cc. 61-74). Seguidamente, entran en la homofonía a cuatro anteriormente descrita. Desde la sección «Et incarnatus» hasta el final se produce un ostinato que unifica el resto del movimiento (véase en el ejemplo 3.4.1.4). Este elemento repetitivo va migrando por las voces del tenor (donde más aparece), el altus (cc. 158-161) y el bassus (transportado una quinta descendente en los cc. 133-136). La procedencia del material –un salto de quinta descendente con subida por grados conjuntos– no se corresponde completamente con las melodías que aparecen en el modelo polifónico de la canción *Nunca fue pena mayor*. La mayor similitud se encuentra en la voz del tenor al comienzo de la sección B, pero la diferencia es notable por el salto de cuarta descendente desde Do.

The image shows a musical score for a four-part setting of the Credo. The voices are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is C major (C2) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - tu'. The Tenor part is highlighted with a red box, showing a melodic line that starts on a whole note 'Et' and continues with a descending fourth from 'Do' to 'Re' (C4 to B3), followed by a stepwise ascent. The other voices follow a similar pattern but with different intervals.

Ejemplo 3.4.1.10. Diferencia entre el motivo B de la canción (cc. 21-22) y el material del ostinato en el Credo (cc. 76-78).

El recurso del ostinato ya estuvo presente en la obra de los franco-flamencos que le antecedieron: los ejemplos más claros se pueden ver en las misas *Faisant regretz*,

*Gaudeamus, La sol fa re mi* de Josquin.<sup>65</sup> Otro procedimiento bastante utilizado fue la secuencia, sobre todo en las misas de este último, o en Obrecht y La Rue y otros compositores de la tercera generación. En las misas de Peñalosa es común observar este recurso en los movimientos finales del Sanctus (cc. 10-13) y del Agnus Dei, con el fin de generar un final climático con los elementos del material prestado.

Ejemplo 3.4.1.11. Secuencia en los compases 10-13 del Sanctus, *Missa Nunc fuit pena maior* de Peñalosa.

En este ejemplo se muestra una progresión de segunda descendente (un modelo más dos secuencias) en las voces del altus-tenor por imitación y bassus arpegiado, mientras la superius realiza la melodía A de la voz aguda de la canción profana. En el mismo movimiento de La Rue se puede observar una secuencia de segunda ascendente (cc. 83-92) y del mismo tipo que la de Peñalosa (segunda descendente) en textura a dúo entre superius y altus:

<sup>65</sup> Jeremy NOBLE: «Josquin des Prez», NG. Edición online (consultada el 15/08/2016).



Ejemplo 3.4.1.12. Secuencia en el Benedictus (cc. 170-6) de la *Missa Nunca fue pena mayor* de La Rue.

### Estructura y relación texto-música

La práctica de componer movimientos finales recargados contrapuntísticamente – como los anteriormente referenciados– con el fin de generar una sensación climática en el discurso musical es común en las misas de Peñalosa. Esta costumbre proviene de una tradición plenamente asentada en los modelos de Ockeghem, Obrecht, De Orto, Josquin y La Rue en adelante. A nivel arquitectónico, Peñalosa heredó de la generación de compositores coetáneos la concepción equitativa entre los movimientos y la construcción de una estructura regular para el cuerpo de las misas. Los ejemplos extranjeros más indicados se observan en la misa *Quem dicunt homines* de Mouton, o en las tardías de Obrecht o Josquin *Ave Maria Caelorum*,<sup>66</sup> o *Beata Virgine* y *Pange lingua*,<sup>67</sup> respectivamente. La concepción racional aplicada a la forma era una característica muy francesa desde finales del siglo XV y prototípica en compositores como Mouton y Richafort.<sup>68</sup> Sin embargo, no todos los músicos franco-flamencos tenían presente una planificación global equilibrada para estas obras.<sup>69</sup> Mientras La Rue no confiere tanta importancia a las nociones arquitectónicas de la misa *Nunca fue pena mayor* –en aras de una mayor expresividad de la melodía a través de la paráfrasis y la continuidad

<sup>66</sup> WEGMAN: *Born for the Muses...*, p. 201.

<sup>67</sup> Jeremy NOBLE: «Josquin des Prez», *NG*. Edición online (consultada el 15/08/2016).

<sup>68</sup> Howard Mayer BROWN y Thomas G. MACCRACKEN: «Jean Mouton», *NG*. Edición online (consultada el 15/08/2016).

<sup>69</sup> Brian TROWELL: «Proportion and Structure in Late Medieval Music», *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 105 (1978-1979), pp. 100-141.

contrapuntística—, Peñalosa destaca por la simetría en algunos movimientos.<sup>70</sup> El Gloria es uno de ellos, donde las partes «Et in terra» y «Qui tollis» hasta el final son prácticamente similares en duración, al mismo tiempo que la extensión del Kyrie, Sanctus y Gloria rondan las sesenta breves.

Con ello se muestra claramente la planificación de una estructura preconcebida para esta misa. Aunque cada uno de los movimientos se dispone con forma tripartita, estos pueden ser divisibles en dos mitades más o menos iguales. El caso del Credo es el único que es distinto a este respecto, configurándose como dos grandes secciones separadas entre sí por el momento más importante del rezo: desde «Crucifixus» hasta «passus et sepultus est». Por tanto, no en balde Peñalosa genera tal estructura para dar un sentido equilibrado y racional a toda la composición, siguiendo la primitiva forma binaria de la canción profana.

La relación del texto con la música no es frecuente en las misas de Peñalosa, si bien se hallan algunos ejemplos de melodías descendentes cuando las voces enuncian «descendit in celis» (cc. 68-71) y «passus et sepultus est» (cc. 103-106); y ascendentes en «et ascendit in celum» (cc. 115-121) durante el Credo, a la manera de Ockeghem (véanse las respectivas partes del movimiento en la *Missa Mi-mi*). Josquin sería el mayor representante en el empleo de este recurso (véase un ejemplo en el «Osanna in excelsis» de su *Missa Pange Lingua*).<sup>71</sup> Parece, por tanto, que continuaría esa relación entre el significante y el significado del texto y música en escasas ocasiones, al contrario que en la obra del franco-flamenco o en los motetes del mismo compositor hispano, donde es un recurso frecuente.

Por último, Pierre de la Rue desatiende la alineación del texto en favor de un mayor desarrollo contrapuntístico. Como ya resaltó Stevenson, las voces interiores son complicadas de cantar en su *Missa Nunca fue pena mayor*;<sup>72</sup> esto es debido a que el franco-flamenco probablemente, en primer lugar, compusiese la música en algunas secciones y luego tratase de ajustar las sílabas a cada parte. De tal manera, concibe dichas voces con una visión más horizontal que vertical, como un sustento contrapuntístico en determinados pasajes (véanse los saltos en altus, cc. 108-110 del Gloria; y el tenor en los

---

<sup>70</sup> STEVENSON: *Spanish Music...*, p. 161.

<sup>71</sup> Lloyd ULTAN: *Music Theory. Problems and Practices in the Middle Ages and Renaissance*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977, p. 188.

<sup>72</sup> STEVENSON: *Spanish Music...*, pp. 160-161.

cc. 2-9 del Sanctus en la misa de La Rue). Si bien Peñalosa tuvo mayor preocupación en la alineación del texto para sus motetes y su obra profana, no sería de igual manera para las misas –como venía siendo costumbre en muchos compositores extranjeros o en los copistas que descuidaban este parámetro–.

No existen demasiados ejemplos de misas franco-flamencas de mediados del siglo XV hasta principios del XVI que tengan especial atención a la alineación de las palabras con la música.<sup>73</sup> Aunque el manuscrito 2-3 se considere una fuente copiada con especial cuidado,<sup>74</sup> esta sirvió para fines prácticos. El copista no focalizó su atención en la alineación del texto, sabiendo también que los cantores –desde la educación musical catedralicia– ya conocían perfectamente cómo cantar la palabra y adaptarla a los motivos musicales. Según Julie E. Cumming y Peter Schubert, los copistas recordaron estas prácticas interpretativas a lo largo del siglo y comenzaron a proporcionar el texto repetido en los manuscritos, teniendo mayor cuidado con alineación. También pudo tener que ver el incremento progresivo de la ratio de cantores en las capillas y no tener suficiente tiempo para enseñar a cada uno cómo se debía cantar el texto de la misa.<sup>75</sup> Por tanto, la letra no se adapta bien a la música en algunas partes de las misas hispanas que pertenecen a este manuscrito, algo generalizado en este repertorio de principios del XVI. En el corpus de Peñalosa, la misa *Adieu mes amours* es la que menos se adapta puesto que tiene un estilo melismático como se verá en el correspondiente apartado. Este hecho, inusual dentro del género de los motetes, quizá desvele la funcionalidad para cada género desde la estética del compositor: la expresión y la comprensión de las palabras es primordial en dichas obras de texto cambiante, mientras que en las misas es la música la protagonista, aunque siempre como complemento de la palabra.

---

<sup>73</sup> Se hallan algunas excepciones en la obra de Josquin y en Obrecht con su misa *Adieu mes amours*, estudiadas por Rob C. WEGMAN: *Born for the Muses...*, p. 192; Anne SMITH: *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*. Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 102-103; y Don HARRAN: *Word-Tone Relations in Musical Thought*. Neuhausen-Stuttgart, Hanssler-Verlag, 1986.

<sup>74</sup> Eva ESTEVE ROLDÁN: «Manuscrito Musical 2-3 de la Catedral de Tarazona. Estudio historiográfico», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 32, nº 1 (2006), pp. 134-135.

<sup>75</sup> Peter SCHUBERT y Julie E. CUMMING: «Text and motif c.1500: a new approach to text underlay», *Early Music*, vol. 40, nº 1 (2012), pp. 2-5. Véase también el estudio de Stanley BOORMAN: «Transmitting performance practice», *American Musicological Society*. Quebec, noviembre de 2007, pp. 1–4, en el que sugiere que los copistas proporcionaron una alineación suficientemente clara en los manuscritos italianos a partir de los años 20 del siglo XVI, como respuesta al influjo de los cantantes inexpertos.

## Carácter modal

Al igual que el tratamiento del material prestado, la modalidad también está sujeta a la de la pieza polifónica en la que se basa la misa, que se encuentra entre una dualidad del modo 3 –original en la parte A de la canción– y el modo 8 –de la parte B– (véase el anexo 3.2). Las cadencias más comunes suelen ser en Mi (*finalis*), La (*confinalis* del modo 3) Sol y Do (*confinalis* del modo 8), pero también hay otros pasajes que producen cierta ambigüedad modal cuando se dirigen a tonos como Fa, acercándose al modo 6 (Sanctus, cc. 31-34), lo que da riqueza y diversidad a la sonoridad de la obra.

Las cadencias frías son las que más destacan, debido al predominio de dicho modo en la obra (véase la cadencia del Kyrie, cc. 19-20). En ocasiones se producen cadencias picardas, con la tercera alterada, como es el caso del Kyrie (cc. 73-76) o del final del «Osanna» (cc. 55-60). Además, tanto en el modelo de La Rue como en el de Peñalosa se percibe la sonoridad del tritono de manera frecuente –véase un ejemplo en las cadencias del Kyrie (cc. 10-14), donde el tritono Si<sup>3</sup>-Fa<sup>4</sup> está presente en tiempo débil para caer a Do o, en el mismo movimiento, los compases 31-32 donde el Si<sup>4</sup> del altus produce un retardo en tiempo fuerte del siguiente *tactus* chocando con el Fa<sup>3</sup> del bassus–. Herman Keahey, en su introducción a la edición de la *Missa Nunca fue pena mayor* del franco-flamenco, ya destacó esta característica en dicha obra y asoció las relaciones de cuarta aumentada y quinta disminuida con el engaño y el *ethos* de la canción –véase el ejemplo 3.4.1.5, con la cadencia en Mi–.<sup>76</sup> Peñalosa no modifica el carácter modal con la introducción de alteraciones, pero mantiene la sonoridad del tritono que, si bien puede poseer connotaciones simbólicas por la temática del material prestado, también es inherente al modo 3, siendo razón más convincente que la de Keahey.

Ejemplo 3.4.1.13. Cadencia con sonoridad de tritono en los compases 31-33 del Kyrie de Peñalosa.

<sup>76</sup> Pierre de la Rue, *Opera Omnia*, pp. LXX-LXXI.

Sabaoth

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 3/2 time. The title 'Sabaoth' is centered above the staves. Red lines connect specific notes across the staves to highlight tritone relationships. The notes are: Soprano (G4), Alto (B3), Tenor (D4), and Bass (F3) in the first measure, and Soprano (B4), Alto (D5), Tenor (F5), and Bass (A4) in the second measure. These pairs of notes form tritones (G-B, B-D, D-F, F-A).

Ejemplo 3.4.1.14. Relaciones de tritonos en los cc. 38-42 del Sanctus en la *Missa Nunca fue pena mayor* de La Rue.

Stevenson ya destacó dos grandes diferencias sobre la modalidad de La Rue y de Peñalosa en estas misas: de un lado, la prolongación de las cadencias y, de otro, el mayor ritmo armónico del modelo del primero en comparación con el del segundo.<sup>77</sup>

- La posibilidad de se viesen ejemplos de *Res facta* como las cadencias de los compases del Kyrie 59-62; del Gloria en los cc. 65-69; del Credo en 55-60 o cc.198-203 en la *Missa Nunca fue pena mayor* de Peñalosa demuestra que la tradición improvisatoria hispana estaba aún vigente y continuaría desde finales del siglo XV en adelante (véanse los casos estudiados sobre la práctica del *contrapunto alla mente* hispano en el capítulo 5.2.).
- El ritmo armónico es más intenso y heterogéneo en La Rue. Mientras Peñalosa repite muchas progresiones de diseños acordales que concluyen con cadencias intermedias en La o en Do y finales en Mi y Sol, La Rue fluye por otros derroteros e introduce alteraciones como el Sib para acercarse al carácter plagal del modo 4 (véase el ejemplo 3.4.1.6). La fluidez modal del borgoñón se muestra en los cambios rápidos a los grados adyacentes en secciones como el «Osanna». Peñalosa en cambio seguiría la tendencia hispana en este parámetro, asemejando su estilo al de la misa *Rex Virginum* de Anchieta y Escobar, entre otros ejemplos.

<sup>77</sup> STEVENSON: *Spanish Music...*, p. 161.



## Conclusiones

La conjunción de características que se desvelan tras el análisis de todos los parámetros susceptibles de ser comparables con la tradición franco-flamenca proyecta un panorama de todo aquello original en la *Missa Nunca fue pena mayor* de Peñalosa y de sus posibles influencias externas. Este apartado presenta una amplia gama de técnicas que muy posiblemente conociese a través del modelo de La Rue y otras misas de compositores sobre los que tuvo mayor influencia: Ockeghem, Josquin, Obrecht, Isaac y Févin, entre otros.

Siendo esta obra uno de los primeros ejemplos de misa proto-parodia en la Península –pues no se citan y desarrollan todas las voces de la canción–, la estructura, la modalidad y la textura están sujetos al esquema organizativo de la canción de Urrede, que seguramente era muy sonada en las cortes hispanas.<sup>78</sup> Sin embargo, no explota el procedimiento de la parodia completamente como lo harán sus coetáneos en las misas más tardías de su corpus. Según Martyn Imrie, esta obra de Peñalosa es la más «flamenca» de sus misas, siendo una buena réplica a la competencia con La Rue.<sup>79</sup> No obstante, existen muchos indicios que señalan una propia declaración de intenciones original, así como la mayor cercanía de otras de sus misas, como *L'homme armé* y *Por la mar*, a la tradición musical borgoñona.

De un lado, se ha mostrado que el tratamiento del material prestado en Peñalosa es distinto que el de La Rue: el primero no manipula excesivamente las melodías principales de las voces superius y tenor de la canción, mientras que el segundo las parafrasea a su antojo o lo introduce en un tejido imitativo hasta resultar casi irreconocibles. El desarrollo contrapuntístico de principios del siglo XVI fue derivando cada vez más a una plena integración del *cantus firmus* o el modelo polifónico dentro de la textura a cuatro y cinco voces de las misas. En el modelo del hispano todavía se distingue en valores originales y aumentados el material escogido, pero puede tratarse de una decisión intencional para provocar un efecto retórico al oyente, resaltando las melodías de la superius de la canción en la respectiva voz para hacerla completamente reconocible. También muestra su capacidad para desintegrar motivos y utilizarlos en recursos que den variedad compositiva y a la vez promuevan la unidad temática, como el ostinato, la secuencia –no

---

<sup>78</sup> Era la primera de las piezas del *Cancionero Musical de Palacio*. Véase E-Mp 1335 [olim: 2-I-5], ff. 10v-11r. Versión digital en: [http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II\\_01335/index.html](http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_01335/index.html) (consultada el 25/08/2016).

<sup>79</sup> PEÑALOSA: *Missa Nunca fue pena mayor*, p. 8.

tan frecuentes como en *Por la mar* o *Del ojo*— o la modificación a través de cambios mensurales (como se ha visto en el Credo y el Sanctus).

Peñalosa adopta un estilo transparente, mayormente influenciado por Josquin, y no tanto por Ockeghem y La Rue, cuando produce un contraste entre la homofonía y el tejido imitativo. Las melodías y las secciones se vuelven regulares y en esto no sigue a estos últimos compositores franco-flamencos, ni la estela del desarrollo contrapuntístico de Obrecht. En cambio, pudo haber observado modelos más racionales en la construcción arquitectónica de la música, como los de los compositores franceses Mouton y Richafort. Su intención era clara al configurar estructuras simétricas entre las secciones de los movimientos. A su vez, en España predominaba un estilo más diáfano y nítido —con claro predominio de la homofonía, el fabordón y no tantas estructuras imitativas—. Peñalosa integrará claramente esta tradición, asumiéndola y conectándola con el desarrollo contrapuntístico distintivo en las generaciones de franco-flamencos precedentes y coetáneos.

Si bien La Rue daba rienda suelta a las necesidades musicales, no cuidaba tanto otros aspectos relacionados con la adecuación de las frases melódicas a la letra —algo que heredó Peñalosa de la tradición europea mayoritariamente—. Este hecho se deriva de la tradición de no alinear de manera exacta el texto a la música, al ser siempre interpretada por cantores doctos en la práctica interpretativa fuertemente asentada en Europa. Poco a poco, con el aumento de los músicos en las capillas, el conocimiento a la hora de alinear las sílabas a la melodía decreció y los copistas comenzaron a cuidar ese parámetro en los manuscritos.

Por otro lado, Peñalosa no muestra novedades modales ni cadencias que se salgan de la regla, a excepción de aquellas que posiblemente se prolongaran por el efecto de la práctica interpretativa de la improvisación hispana. La modalidad es un poco ambigua —como en el modelo de La Rue— ya que sigue las estructuras melódicas del modelo polifónico escogido, *Nunca fue pena mayor*. El *ambitus* se asemeja al de La Rue, no siendo excesivamente grave como en sus misas tardías; también se observa similitud entre esta misa del hispano y otras de su corpus como *Del ojo* y *Adieu mes amours*. Como se mostrará más adelante con el estudio de cada una, estas pudieron haber sido compuestas en periodos cercanos en la historia debido a la semejanza en la plantilla utilizada y algunos de sus recursos estilísticos.

### 3.4.2. La *Missa Del ojo*

#### Procedencia

Nada se sabe sobre la procedencia de la melodía de esta misa. Antes que nada, se debe hacer mención a la nomenclatura de la obra. En esta tesis se denominará misa *Del ojo*, apoyando designación de Dionisio Preciado y a diferencia de los estudios de Martyn Imrie y Kenneth Kreitner que la denominan *El ojo* por la mención en el índice de E-Tz 2-3.<sup>80</sup> Sin embargo, si se observa en detalle el folio donde la menciona se puede comprobar que el papel se quemó por una corrosión de la tinta justo en el comienzo del carácter «d». El desperfecto —que ahora se encuentra restaurado— no hubiese existido de no haber habido tinta en el verso de ese folio (se ha comprobado que en el recto no existe ninguna anotación a esa altura). Sustentando esta hipótesis en los siguientes argumentos sobre su posible temática, se corrobora que su título real fue *Missa Del ojo*. Véase la siguiente ilustración:

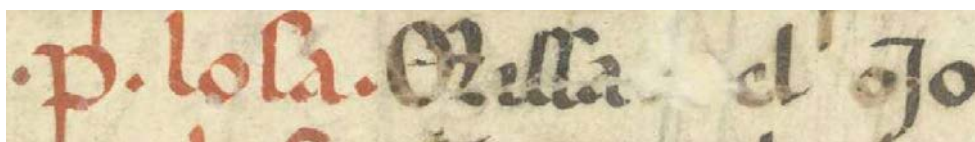


Ilustración 3.4.2.1. Mención a la *Missa Del ojo* con la corrosión por la acidez de la tinta en E-Tz 2-3, f. Iv.

Higinio Anglés creyó que el origen de la melodía podría ser popular y Kreitner pensó en el tenor de algún villancico hispano perdido,<sup>81</sup> pero tampoco aparece en ningún cancionero hispano de la época ni se cita un tono conocido con ese título entre los registros de PARES (Portal de Archivos Españoles). La poca información relativa al título del tono en dicho buscador hace referencia al apellido de algunos habitantes de Castilla: «Del Ojo» —véanse las entradas asociadas aparecen en el Archivo General de Simancas, en el Archivo Histórico Nacional y en el Archivo Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, donde aparecen documentos relativos a la Cancillería de Castilla y ejecutorías de Valladolid—. <sup>82</sup> Tanto Kreitner como Knighton corroboraron con datos la hipótesis de

<sup>80</sup> Véase IMRIE (introducción y edición): *Francisco de Peñalosa. Misa del ojo...*; KREITNER: «Spain Discovers the Mass», p. 269; PRECIADO (edición, estudio y transcripción): *Francisco de Peñalosa...*, vol. IV, p. 27.

<sup>81</sup> ANGLÉS: *La música en la corte...*, p. 124; KREITNER: «Spain Discovers the Mass», pp. 288-289.

<sup>82</sup> AGS, Cancillería, Registro del Sello de Corte, Leg. 149410, f. 27: Toribio Zimbrón y de doña Catalina del Ojo, vecinos de Ávila (1494-10-20); AGS, Cancillería, RSC, Leg. 149602, f. 45: Juan Rodríguez del Ojo, procurador general (1496-2-28); AHN, Clero-Secular-Regular, Car. 3738, nº 11: Juan Sánchez de Ojo (reconocimiento de comanda. Piedra, 1488-7-4). ARACV, Registro de Ejecutorías: caja 140, f. 13 y caja 65, f. 28: Catalina Vázquez del Ojo, vecina de Ávila (1499-11-20); ID, caja 129, f. 6: Juan de Heredia con

partida de Stevenson: que el apodo «del ojo» fue asociado a los hermanos Alonso y Pedro Hernández de Tordesillas en las listas de los capellanes de la capilla de Fernando.<sup>83</sup> Esta hipótesis es plausible, ya que dichos compositores fueron compañero durante aquellos años de Peñalosa en la capilla aragonesa (entre, al menos, los años 1505-1511)<sup>84</sup> y cualquiera de ellos pudo haber creado esta melodía que más tarde serviría como *cantus firmus* para la misa.

A su vez, el símbolo del ojo representaba en el arte cristiano de la época a Dios Padre y, si va representado en el interior de un triángulo, se relaciona con la Trinidad.<sup>85</sup> Por tanto, otra posibilidad podría resultar de una asociación simbólica a la melodía, utilizada en la misa del hispano.

Existe otra pista recientemente descubierta que podría indicar el origen de la melodía que inspiró a Peñalosa cuando compuso su obra: el *Libro del ojo* de Diego Álvarez Chanca, publicado por Pedro Brun en Sevilla a la fecha de 1499.<sup>86</sup> El autor nació en dicha ciudad y murió ya anciano en 1515.<sup>87</sup> Ocupó un puesto relevante como médico de la corte de los Reyes Católicos y de su hija Juana de Castilla,<sup>88</sup> además de ser el médico de Colón en su segundo viaje a América en 1493 –donde, recordemos– también se encontraban Antonio, Diego y Francisco de Peñalosa, el posible padre del compositor (véase el capítulo 1).<sup>89</sup> Gozaba ya de amplio prestigio en la ciudad de Sevilla cuando quiso embarcarse en este viaje con el pretexto de su interés hacia la medicina y la botánica de los nuevos territorios. Durante la expedición mandaría una carta al cabildo de Sevilla

---

Silvestre del Ojo, vecino de Ávila (1498-11-28); ARACV, Salas de lo Civil. Escribanía de Zarandona y Balboa, caja 615, f. 3: Diego del Ojo, de Tordesillas. ID: caja 1677, f. 4: Silvestre del Ojo, de Ávila.

<sup>83</sup> STEVENSON: *Spanish Music...*, pp. 193-194. Citando a Joaquín PEÑA e Higinio ANGLÉS: *Diccionario de la Música Labor*, vol. II, p. 2130. KNIGHTON: *Música y músicos en la Corte...*, p. 344. KREITNER: «Peñalosa: Some Mysteries», ponencia dada en College-Conservatory of Music, University of Cincinnati, 12 de septiembre de 2014, p. 7. Agradezco al autor el envío de esta conferencia escrita.

<sup>84</sup> Véase KREITNER: «The Tordesillas Perplex...», p. 2.

<sup>85</sup> James HALL: «Eye», *Illustrated Dictionary of Symbols In Eastern And Western Art*. Icon Editions, 1996.

<sup>86</sup> Agradezco la idea a la Dra. Tess Knighton, quien me ha recomendado su estudio para relacionarlo con la misa. Juan Antonio PANIAGUA ARELLANO: *El doctor Chanca y su obra médica. (Vida y escritos del primer médico del Nuevo Mundo)*. Instituto de Cultura Hispánica, 1977, pp. 66-68.

<sup>87</sup> Véase Fernando PAGÉS LARRAYA, Julieta María CONSIGLI y Estela María ASTRADA: *Tratado de la Fascinación*. Prosopis Editora, Seminario de investigaciones sobre epidemiología psiquiátrica, 1998, p. 11.

<sup>88</sup> Véase también Joaquín OLMEDILLA Y PUIG: *Breves consideraciones históricas acerca del médico español de los siglos XV y XVI, doctor Álvarez Chanca, acompañante y médico de Colón en su segundo viaje a América en 1493*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Ricardo Fe, 1892, pp. 8-9. Versión online <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000144476&page=1> (consultada el 03/04/2017), quien dedica este libro a Francisco Asenjo Barbieri, probablemente interesado en este personaje al investigar el Cancionero Musical de Palacio, publicado dos años antes que este libro.

<sup>89</sup> Véase Adelaida SAGARRA GAMAZO: «Diego Álvarez Chanca, primer espía en América», *Revista de estudios colombinos*, n° 5 (2009), pp. 19-40, esp. 19-20.

en 1494 describiendo los sucesos del segundo viaje al Nuevo Mundo. Según Sagarra, esta epístola descriptiva en realidad iba dirigida a Juan Rodríguez de Fonseca, que por aquel entonces era arcediano y deán de la catedral hispalense desde 1490, organizador de la armada en la expedición y, más tarde, obispo de Badajoz.<sup>90</sup> La investigadora considera que Chanca fue enviado como agente de Fonseca para certificar lo que el Almirante descubría en aquellas tierras ignotas y para que le proporcionase una descripción exhaustiva de los elementos por los que se reconocían las islas conquistadas.<sup>91</sup> Durante los años posteriores, en noviembre de 1501, se le encuentra de nuevo en la corte de los Reyes Católicos, recibiendo 40.000 maravedís de Diego López de Sevilla por ejercer como tesorero y contable de los monarcas.<sup>92</sup> Su último periodo vital lo disfruta entre Sevilla y las cortes regias, por lo que Francisco de Peñalosa pudo haber tenido contacto con el médico con toda probabilidad y haber conocido su obra de primera mano, por la que pudo haber sentido cierta inspiración para la composición de su misa *Del ojo*.

Chanca, a su regreso de la expedición en La Española, escribiría el *Libro del ojo* – también llamado *Tractatus de Fascinatione* –,<sup>93</sup> que trata sobre la histeria y la locura.<sup>94</sup> El autor se detiene expresamente en la superstición del aojamiento –o el mal del ojo–, para la que propone una nueva teoría e ilustra a los médicos a tratarlo en niños y jóvenes. En una primera impresión, el médico cree que «la superstición más arraigada que trajeron los españoles a América fue el mal de ojo, una de las más antiguas y difundidas por el mundo».<sup>95</sup> El aojamiento era el responsable en general de cualquier mal para el que no hubiese una explicación lógica, por lo que desde finales del siglo XV y desde la conquista de América era una verdadera obsesión para la población hispana.<sup>96</sup>

Previamente, no solo sería Diego Álvarez Chanca quien dedicaría escritos hacia este tema. En la *Carta del Ojo* del marqués de Villena, Enrique de Aragón, de 1411 se hace alusión a la epidemia de aojamiento de una forma retórica; mientras que en las *Paradojas* (1437) de Alfonso de Madrigal se trata la fascinación o «mal de ojo» de una

---

<sup>90</sup> SAGARRA GAMAZO: «Diego Álvarez Chanca...», pp. 23-24.

<sup>91</sup> *Ibid.*, pp. 19-40.

<sup>92</sup> Anna UNALI (introducción y notas): *Christopher Columbus's Discoveries in the Testimonials of Diego Álvarez Chanca and Andrés Bernáldez*. Roma, Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato. Libreria dello Stato, 1992, p. 264.

<sup>93</sup> Pues en latín indica Enrique Villena que aojar (o echar el «mal del ojo» equivale a «fácinar». Véase PAGÉS LARRAYA, CONSIGLI y ASTRADA: *Tratado de la Fascinación...*, p. 11.

<sup>94</sup> SAGARRA GAMAZO: «Diego Álvarez Chanca...», p. 23.

<sup>95</sup> PAGÉS LARRAYA, CONSIGLI y ASTRADA: *Tratado de la Fascinación...*, pp. 11-12.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 16. Véase también Mar REY BUENO: *Magos y reyes: El ocultismo y lo sobrenatural en las monarquías*. EDAF, 2006,

forma más cercana a la de Chanca.<sup>97</sup> Los investigadores consideran el *Libro del ojo* de Chanca como la primera obra médica del Renacimiento en tratar este asunto desde un punto de vista teórico –disertando sobre los supuestos del aojamiento– y una segunda parte práctica –exponiendo medios preservativos y casos de curación–.<sup>98</sup>

Además, según afirma Felipe Pereda, la teoría del «mal del ojo» en la época se configuraba sobre la creencia de que del sentido de la vista y de las imágenes proyectadas en el ojo se desprendían rayos visuales que influían en la persona; de ahí que fray Hernando de Talavera expusiera imágenes religiosas para producir en el espectador un proceso espiritual, una evangelización y una posible conversión al cristianismo.<sup>99</sup> Posiblemente la misa del compositor hispano sirviera para estos fines durante el periodo de conversión morisca a finales del siglo XV y principios del siglo XVI.

De toda esta información, lo que más interesa conocer es la relación entre el *Libro del ojo* y la misa homónima de Peñalosa.<sup>100</sup> En el *Tractatus*, Diego Álvarez –tras exponer todos los remedios físicos para el enfermo– también recomendaba «tener cuidado con los accidentes del alma, como la ira, el temor, la tristeza; mantenerlos siempre distendidos; consolar con palabras de buena esperanza y con melodías de instrumento».<sup>101</sup> A su vez, las oraciones o la lectura del Evangelio eran buenos remedios para la *fascinación* maléfica,<sup>102</sup> por lo que no sería tan descabellado que Peñalosa compusiera una misa polifónica para evitar o curar esta afección a la orden del día en su época, siguiendo los consejos de interpretar melodías para la sanación, como refería el tratadista. La difusión de la superstición llegaría hasta nuestros días, pero en el siglo XVII se encuentran algunos ejemplos sobre esta temática, como el poema de Salvador Jacinto Polo de Medina.<sup>103</sup>

---

<sup>97</sup> Jacobo SANZ HERMIDA: «La literatura de fascinación en la Península: una incursión por los tratados de mal de ojo de los siglos XV y XVI», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, nº 154-155 (1994), pp. p. 960.

<sup>98</sup> PAGÉS LARRAYA, CONSIGLI y ASTRADA: *Tratado de la Fascinación...*, p. 27.

<sup>99</sup> Felipe PEREDA: *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Marcial Pons Historia, 2007, pp. 253-254.

<sup>100</sup> Una última hipótesis tiene relación con una fuente que Fernando Pagés no cita en el *commentum* sobre el tratado de Chanca. Esta reza: «Marta Ticona de Guaqui, puerto del Lago Titicaca del altiplano andino: misa para el “maliojo”, porque la sábila lloró sangre», pero al desconocerse la datación y procedencia de la fuente probablemente no tenga la más mínima relación con la misa del compositor. PAGÉS LARRAYA, CONSIGLI y ASTRADA: *Tratado de la Fascinación...*, p. 46.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 200.

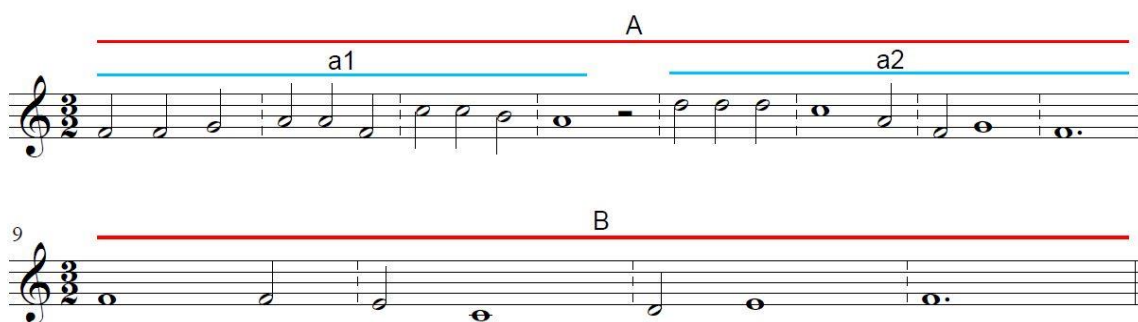
<sup>102</sup> Véase el poemario de Salvador Jacinto Polo de Medina donde existe una Silva «a una vieja muy fea que pedía la dijese los Evangelios para el mal del ojo», cuyos versos dice: «Y el evangelio de san Juan te diga, / Porque el ciego, jubado, manco ó cojo, / Cuando te miren, no te tomen de ojo? Véase Adolfo de CASTRO Y ROSSI: *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Rivadeneyra, 1857, pp. 190-191.

<sup>103</sup> «Silva a una vieja muy fea, que pedía la dijese los Evangelios para el mal del ojo». Adolfo DE CASTRO: *Poetas líricos de los siglos xvi y xxvii, colección ordenada: Varias observaciones sobre algunas*

Aunque estas hipótesis solo se acerquen levemente al origen de la obra, podría haber existido una melodía popular sobre dicha temática en la que Peñalosa se basara para esta misa, quizá destinada a curar el «mal del ojo».

### Textura, configuración rítmico-melódica y tratamiento del *cantus firmus*

Al no tener una fuente profana asociada a la melodía *Del ojo*, el único perfil se deriva del mismo *cantus firmus* situado en el tenor de la misa:



Ejemplo 3.4.2.1. *Cantus firmus* de la *Missa Del ojo*.

La frase melódica A se divide en dos secciones regulares de 4 + 4 breves, que se podrían denominar a1 y a2, más una pequeña sección conclusiva en *tempus perfectum* que denominamos parte B que no siempre acompaña a la parte A. Su estructura musical es tan sencilla que no se podría asociar a ninguna forma literaria compleja; en todo caso parece un perfil melódico de alguna canción monódica popular. La melodía se encuentra en modo 9 con *finalis* en Fa, en el que también se encuentra su misa *Por la mar* –con la que comparte influencias, como se mostrará más adelante–. Este tono no posee la fuerza rítmica de *L’homme armé* ni la variedad melódica de las canciones polifónicas *Adieu mes amours* o *Nunca fue pena mayor*. El siguiente análisis se basará en la fuente 2-3 de la catedral de Tarazona por ser la más completa en cuanto a número de movimientos. No obstante, se añadirá el estudio el Alleluia que acompaña a la misa en el manuscrito 12 de la Biblioteca Geral da Universidade da Coimbra (véase el apartado 2.6. de esta tesis para una comparación musical y paleográfica de la *Missa Del ojo* entre dichas fuentes).

---

particularidades de la poesía española. *Apuntes biográficos* [...]. Hernando, 1857, pp. 190-191. Consultado en Google Books: [https://books.google.es/books?id=iF9AAQAAMAAJ&dq=mal+del+ojo+poema+XVI&hl=es&source=gb\\_s\\_navlinks\\_s](https://books.google.es/books?id=iF9AAQAAMAAJ&dq=mal+del+ojo+poema+XVI&hl=es&source=gb_s_navlinks_s) (consultado el 06/04/2017).

Partes	Tratamiento del <i>cantus firmus</i> y la mensuración	
Kyrie I	A del <i>cantus firmus</i> en tenor. Motivos x e y en SAB.	c <sub>2</sub> (C en tenor)
Christe	Dúos antifonales: T y B vs S y A formados por B del <i>cantus firmus</i>	c <sub>2</sub> (C en tenor)
Kyrie II	<i>Cantus firmus</i> en tenor. Vorimitación en SAB: motivos x e y en imitación. Bassus con fragmentos de <i>cantus firmus</i> .	c <sub>2</sub> (C en tenor)
Et in terra pax	Canon del <i>cantus firmus</i> en tenor: primero original, luego retrogrado. Pasajes imitativos en SAB.	c <sub>2</sub> (C en tenor)
Domine Deus	Textura a 3. A del <i>cantus firmus</i> variado en altus. SB por imitaciones.	c <sub>2</sub> (C en tenor)
Qui tollis	B del <i>cantus firmus</i> . Comienzo <i>bicinium</i> . Homofonía a 4 «miserere nobis» y posteriores entradas imitativas. a1 del <i>cantus firmus</i> en cc. 90-100. Luego a2 en valores reducidos: cc. 118-122.	c <sub>2</sub> (C en tenor). 3 en «miserere nobis»
Cum Sancto	Imitaciones (por 5ª y 4ª ascendentes) desde bassus a superius sobre B del <i>cantus firmus</i> . Homofonía «in gloria Dei Patris» con <i>cantus firmus</i> .	3
Patrem omnipotentem	<i>Bicinium</i> de vv. agudas sobre los motivos principales. Texturas imitativas y homofónicas. A del <i>cantus firmus</i> en valores originales (c. 17-61).	c <sub>2</sub> (C en tenor)
Qui propter	<i>Bicinium</i> en canon. Et incarnatus: <i>cantus firmus</i> (B) + <i>Salve regina</i> .	c <sub>2</sub> (C en tenor) 3 en «et homo factus»
Crucifixus	Imitaciones antifonales A+B vs S+T con motivos de A del <i>cantus firmus</i> . «Et resurrexit»: A del <i>cantus firmus</i> en tenor en valores reducidos. «Et ascendit» diseño melódico parecido a <i>Por la mar</i> en imitación a 4 vv. Imitaciones contrapunto libre en «cuius regni». «Et vivificantem»: B y A del <i>cantus firmus</i> . Luego B variado. «Et vitam» une A y B del <i>cantus firmus</i> simultáneos y parafraseados a 4 vv.	c <sub>2</sub> (C en tenor) 3 en «et in spiritum» y en «et vitam».
Sanctus	<i>Bicinium</i> variación melodía A. <i>Cantus firmus</i> en tenor, valores largos contrapuntísticos en bassus y S+A en contrapunto libre e imitativo.	c <sub>2</sub> (C en tenor)
Pleni sunt	<i>Bicinium</i> variación melodía A. Luego texturas canonísticas y de fabordón a tres vv.	c <sub>2</sub> (C en tenor)
Osanna	B de <i>cantus firmus</i> en valores aumentados. Luego A parafraseado con imitaciones en las otras vv.	c <sub>2</sub> (C en tenor)
Benedictus	Canon en <i>bicinium</i> con material libre. Luego estructura a 3 imitativa.	c <sub>2</sub> (C en tenor)
Agnus Dei I	Melodía <i>Por las sierras de Madrid</i> en el tenor como <i>cantus firmus</i> . Resto de vv. imitaciones de motivos principales del <i>cantus firmus</i> A.	c <sub>2</sub> (C en tenor)
Agnus Dei II	Canon a tres. Textura de fabordón.	c <sub>2</sub> (C en tenor)
Agnus Dei III	Melodía de la <i>Missa Beata Maria Virgine</i> en superius. Resto de voces imitación a la 5ª y 4ª.	c <sub>2</sub> (C en tenor)

Tabla 3.4.2.1. Tratamiento del *cantus firmus* y de la mensuración en la *Missa Del ojo* de Peñalosa.



Generalmente, los motivos principales se vuelven muy recurrentes en todos los movimientos con el fin de unificar siempre el contenido, esté o no sonando el *cantus firmus* al mismo tiempo. Cuando lo hace, casi siempre suele ser en la voz del tenor y en valores originales, aumentados – por la mensuración C en contraste con C del resto de las voces–, o en ocasiones disminuidos (véase la tabla 3.4.2.1). Dichos motivos se pueden observar en el siguiente ejemplo: el motivo *x* caracterizado por un intervalo de cuarta ascendente, cayendo casi siempre a una nota puntillada, y el motivo *y* que se corresponde con una mínima con puntillo y tres semínimas descendiendo –a veces estos motivos se enlazan dando lugar a una figura como la de los compases 6-7–.

The musical score is for a Kyrie from the *Missa Del ojo*. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The time signature is 3/2. The lyrics are in Latin. The score is divided into two systems. The first system shows measures 1-4, and the second system shows measures 5-8. Motives 'x' and 'y' are highlighted with red and blue boxes respectively. Motive 'x' is a quarter note followed by a dotted quarter note (ascending fourth). Motive 'y' is a dotted quarter note followed by three eighth notes (descending). The lyrics for the first system are: S: Ky - ri - e e - lei - son, y x y; A: Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -; T: Ky - ri - x; B: Ky - ri - e e - lei -.

The lyrics for the second system are: S: Ky - ri - e e - lei - son, x; A: son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -; T: e e lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, y (aumentado); B: son, Ky - ri - e e - lei - son, x.

Ejemplo 3.4.2.2. Motivos principales del Kyrie, *Missa Del ojo*.

Según Meconi, y como se expuso anteriormente en el apartado 3.2., el *tempus imperfecto* era característico de las misas más tardías de La Rue.<sup>104</sup> Aunque sus criterios sobre la cronología en base al estilo no se puedan aplicar al caso de las misas de Peñalosa, se observa que en *Del ojo* impera constantemente esta mensuración binaria, a diferencia de otras de sus misas, lo que podría indicar una posición avanzada dentro de su corpus.

A lo largo de la historia de la música del Renacimiento, un elemento que cambió completamente en la textura fue el paso de la heterogeneidad a la homogeneidad entre las voces, transitando desde las técnicas isorrítmicas, el *cantus firmus* –y sus manipulaciones mensurales y migratorias–, la paráfrasis y la parodia. El propósito de los compositores de mediados hasta finales del siglo XV fue resaltar el material prestado, expresado en valores aumentados o disminuidos, y modificado a través de dichos procedimientos sin desvanecer la melodía original. Poco a poco, desde Ockeghem en adelante, y pasando por los compositores de la tercera generación de franco-flamencos como Josquin, Obrecht o La Rue, se observa una mayor integración de la cita musical dentro de la textura de la misa.<sup>105</sup> De tal manera, modificarían a su antojo el material escogido –ya bien monofónico o polifónico– para dar fluidez al desarrollo contrapuntístico y democratizar la función de las voces, sin que ninguna resaltara más sobre otra. Más tarde, desde Josquin en adelante con la cuarta generación de franco-flamencos, la textura integrada tendría cada vez más relación con el texto y la música se compondría desde una concepción retórica.

En el caso de las misas de Peñalosa, se puede observar cómo *Del ojo* se encuentra en un periodo aún inicial en referencia al parámetro de la manipulación de dicho *cantus firmus*, en tanto en cuanto este no es migratorio y casi siempre se distingue en la voz del tenor en valores largos. Poca es la paráfrasis de la melodía *Del ojo* en la que se basa; en cambio, sí destacan otros recursos de manipulación como el canon retrogradado, «Canon: Conversus est retrorsum», que sitúa en el tenor de la primera sección del Gloria como técnica de manipulación melódica (véase el ejemplo 3.4.2.1). Este procedimiento se emplea frecuentemente en la obra de Antoine Busnoys –en cinco de las seis misas *L'homme armé* conservadas en el manuscrito napolitano I-Nn VI E 40 de la segunda mitad del siglo XVI (y con una posible atribución a este compositor) se observan cánones invertidos, retrogradados y retrogradado-invertidos sobre el *cantus firmus*–<sup>106</sup> y,

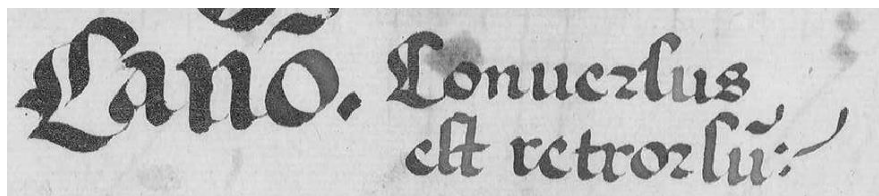
---

<sup>104</sup> MECONI: *Pierre de la Rue...*, pp. 97-99, 110.

<sup>105</sup> SPARKS: *Cantus firmus in Mass...*, pp. 189-190.

<sup>106</sup> R. Larry TODD: «Retrograde, Inversions, Retrograde-Inversions, and Related Techniques in the Masses of Jacobus Obrecht», *Musical Quarterly*, vol. LXIV, n° 1 (1978), p. 54. Véase también el primer estudio de

posteriormente, en la de Obrecht y Josquin –las misas *L’homme armé*, *De tous bien plaine*, *Fortuna desperata* y *Petrus Apostolus* (del primero) o *Hercules dux Ferrarie* o las dos misas *L’homme armé* (del segundo)–.<sup>107</sup> Las diferentes misas de la tradición *L’homme armé* –a la que Peñalosa se sumaría con su modelo– serían el paradigma de la manipulación del *cantus firmus* a través de estas técnicas.



Ejemplo 3.4.2.1. «Canon Conversus est retrorsum» en el f. 115v de la *Missa Del ojo*.

Entre los músicos hispanos no se había producido un caso similar sobre la utilización de estos procedimientos contrapuntísticos, a excepción de Ramos de Pareja, que en su tratado *Musica practica* admira a Busnoys por la habilidad a la hora de introducir cánones retrogradados. De hecho, el tratadista menciona una misa que él compuso –actualmente desaparecida–, donde recuerda haber insertado dos cánones de esta tipología cuando enseñaba en la Universidad de Salamanca.<sup>108</sup> Por tanto, el recurso ya se conocía entre los círculos musicales de la Península desde al menos los años 80 del siglo XV.

En comparación con el corpus de sus contemporáneos, varios de los siguientes recursos lo asemejan al estilo temprano de Josquin como el expresado en la *Missa L’ami Baudichon*, probablemente compuesta entre 1466-1475.<sup>109</sup> Esta obra comparte la citación de un *cantus firmus* sencillo en su configuración rítmico-melódica, situado en la voz del tenor, algunas texturas transparentes de tipo fabordón y el empleo de los motivos principales para generar mayor unidad. Aunque estas características fueran asociadas al lenguaje contrapuntístico europeo de los años 1450-1460, iniciado por compositores de la primera generación como Guillaume Dufay, otras técnicas innovadoras, como la

---

Judith COHEN: *The Six Anonymous L’homme Arme Masses in Naples, Biblioteca Nazionale, MS VI E 40*. Dallas, American Institute of Musicology, 1968, pp. 62-71, donde se plantea la hipótesis de que Busnoys fuera el compositor de dichas misas.

<sup>107</sup> Véase Larry TODD: «Retrograde, Inversions...», p. 51; y Michael LONG: «Hearing Josquin hearing Busnoys», en Anna Maria Busse Berger y Jesse Rodin (eds.), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2015, pp. 24-25.

<sup>108</sup> STEVENSON: *Spanish Music...*, p. 61.

<sup>109</sup> FALLOWS: *Josquin...*, p. 27-35.

múltiple introducción de material prestado y algunos pasajes imitativos algo intrincados, la situarían en el estilo de su época como se mostrará a continuación.

Peñalosa mostró una gran predilección en esta misa por el contraste entre texturas completas y reducidas, alternando entre el *bicinium* y escritura a tres y cuatro voces, características en el lenguaje de Josquin. Casi siempre emplearía dúos durante el comienzo de secciones o movimientos, como es el caso del Gloria en el «Qui tollis», el Credo con «Patrem omnipotentem», «Qui propter» o el inicio del Sanctus, el «Pleni sunt» y el «Benedictus». La continuación de estas dos últimas secciones se desarrolla a tres voces, como ocurre en el Agnus Dei II canonístico o el «Domine Deus» del Gloria. Del mismo modo Josquin utiliza el *bicinium* en dichas secciones, entre otras tantas, de la *Missa L'ami Baudichon* e igualmente la textura a tres para el último movimiento.

El efecto de contrastar algunas secciones como el «Pleni sunt» y el Agnus Dei II a través de cambios de textura estructurales es una constante en la obra de Josquin, Obrecht o Pipelare<sup>110</sup> y, más tarde, en las misas de Févin y Mouton, entre muchos otros.<sup>111</sup> Fallows ya se detuvo en el estudio del Agnus Dei y la evolución de sus diferentes secciones según las prácticas litúrgicas o las tradiciones musicales de distintas zonas europeas,<sup>112</sup> de la misma manera que Zoe Saunders explicó y valoró dentro de su contexto litúrgico dichas partes del movimiento según las necesidades litúrgicas.<sup>113</sup> Inicialmente, algunas misas de Josquin como *L'ami Baudichon* contenían dos secciones Agnus Dei y la primera se volvía a repetir quedando una forma tripartita, siendo esta parte más densa en contrapunto y textura, y la segunda un pasaje anticlimático que generaba contraste. Poco a poco la tradición fue cambiando hacia la composición de un tercer Agnus Dei mientras se respetara el carácter de cada movimiento: primero intenso e imitativo, segundo reducido y más homofónico, tercero agitado rítmicamente, imitativo y con la introducción de algunas voces adicionales para provocar un final climático.

---

<sup>110</sup> Véanse algunos ejemplos en las misas *L'ami Baudichon*, *Hercules dux Ferrariae*, *Gaudeamus* o *Pangue Lingua* de Josquin; las misas *Adieu mes amours* *Rose Playsante* o *Malheur me bat* de Obrecht; las misas *Almana*, *De Sancto Antonio*; las misas *Dicit Dominus*, *Fors seulement* y *Pour entretenir mes amours* de Pipelare.

<sup>111</sup> De Févin se ver casos en las misas *Supra* o *Quam Glorifica Luce* o la *Missa Salve Sancta Parens*; y de Mouton la *Missa Alleluya* o la *Missa Benedictus Dominus Deus*.

<sup>112</sup> David FALLOWS: «The Last Agnus Dei: or: The Cyclic Mass, 1450-1600, as Forme Fixe», en Andrea Ammendola, Daniel Glowotz y Jürgen Heidric (eds.), *Polyphone Messen im 15. Und 16. Jahrhundert: Funktion, Kontext, Symbol*. Göttingen, 2011, pp. 53-63.

<sup>113</sup> Zoe SAUNDERS: «Anonymous Masses in the Alamire Manuscripts. Towards a New Understanding of a Repertoire, an Atelier, and a Renaissance Court». Tesis doctoral, University of Maryland, 2010, pp. 154-156 y 374-376.

El caso de Peñalosa es similar en sus misas *Del ojo* y *Por la mar* –con tres secciones en este movimiento–, así como también se muestra una clara intención climática en la *Missa Ave Maria Peregrina* con la adición de la *quinta vox* en el segundo y último de sus movimientos. Tal como venían haciendo los franco-flamencos, se podría suponer que la tradición interpretativa permitiese repetir el primer Agnus Dei, pero, además de no tener ninguna certeza sobre este hecho en otras misas hispanas, resultaría incongruente con el planteamiento de Peñalosa, que siempre intensifica la última de las secciones (ya bien segunda o tercera) reflejadas en el manuscrito. Cabe volver a destacar que en la versión de la misa *Del ojo* en el manuscrito portugués no contempla las partes II y III del Agnus Dei, por lo que las prácticas litúrgicas probablemente fuesen cambiantes dependiendo de la institución de la que se tratara: en el monasterio de Santa Cruz de Coimbra prefirieron omitirlos –o bien llegó una versión de la misa que ya prescindía de estas secciones–, mientras que en Tarazona, o el manuscrito original desde donde se copió esta misa, ya integraba estas tres secciones del movimiento compuestas por el músico para una institución que favorecía esta práctica.

Un recurso bastante frecuente tanto en la misa *Del ojo* de Peñalosa como en *L'ami Baudichon* de Josquin fue el uso extensivo de consonancias imperfectas paralelas a dúo, siendo más habitual en el hispano que en el franco-flamenco (véase en el ejemplo 3.4.2.3). Esta característica se comprende desde la tradición hispana de improvisación –que se desarrollará en el capítulo 5 y considerablemente trabajada por Giuseppe Fiorentino– donde el fabordón y las texturas por terceras y sextas tomaban protagonismo en la práctica interpretativa.<sup>114</sup> Generalmente, esta práctica dejó su huella en la música conservada en manuscritos hispanos –o *Res facta*– a través de este tipo de tejido contrapuntístico. Este tipo de recursos y el extremo cuidado de la disonancia en los pasajes de contrapunto libre, hacen de esta misa una de las más consonantes de su corpus. Además, la sonoridad triádica está presente en la mayoría de acordes *finalis* de esta misa (véase la tabla 3.3.1.).

---

<sup>114</sup> Giuseppe FIORENTINO: «“Cantar por uso” and “cantar fabordón”: the “unlearned” tradition of oral polyphony in Renaissance Spain (and beyond)», *Early Music*, vol. xliii, nº 1 (2015) y su tesis doctoral: *Música española del renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folia en procesos de composición e improvisación*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009.

Ejemplo 3.4.2.2. Comienzo del Credo en la *Missa L'ami Baudichon* de Josquin<sup>115</sup> (arriba) con los compases 118-22 del «Pleni sunt» (Sanctus) de la *Missa Del ojo* de Peñalosa (abajo).

Si bien todo parece indicar que Peñalosa conociese la temprana *Missa L'ami Baudichon* de Josquin e integrase sus técnicas, el dominio en el desarrollo de la imitación y el canon le sitúan entre sus contemporáneos franco-flamencos. Esta misa ya se encontraba en el manuscrito 23 de la Capilla Sixtina (I-Rvat MS Capp. Sist. 23, ca. 1492-1512), cuando disfrutó de su estancia como cantor de León X. Sin embargo, parece más plausible que la compusiera previamente a su viaje a Roma, por los indicios se han encontrado sobre la creación de su obra anteriormente dichos. Por un lado, el hispano introduce bastantes imitaciones a partir del Gloria (compases 14-27 y entre 79 a 84 – donde realiza un pequeño canon a la 5ª y 8ª ascendente con la parte B del *cantus firmus*–). Durante el Credo, en el comienzo del Crucifixus (cc. 107-124) vuelve a componer imitaciones por pares de voces, altus y bassus con superius y tenor, generando así dicho efecto antifonal estereofónico típico de la tradición borgoñona y asimilado por Peñalosa.<sup>116</sup> También lleva el estilo contrapuntístico a su punto álgido llegando a pasajes rítmicamente agitados con imitaciones a distancia de mínima o *fugae ad minimam* (Credo,

<sup>115</sup> Fragmento extraído de Albert SMIJERS: *Werken van Josquin des Prés*. Leipzig, Kistner & Siegel, 1940, vol. 20.

<sup>116</sup> Ya se dio en su *Missa Nunca fue pena mayor* durante el mismo movimiento del Credo (cc. 128-136), siendo un recurso que da pie a imitar musicalmente la estructura sintáctica de pregunta-respuesta en la oración.

cc. 95-100 o el Agnus Dei cc. 47-54), como ya se había producido en otras obras de compositores como Obrecht o Josquin y continuaban aquellos de la cuarta generación franco-flamenca. A diferencia de ellos, Peñalosa introduce dichas entradas imitativas sin prolongarse mucho más de dos *tactus*, mientras que Josquin, Obrecht o Compère muestran su maestría en esta técnica con pasajes como los del siguiente ejemplo.<sup>117</sup>

The image displays two musical examples of fugue entries. The top example, labeled 'Agnus Dei II, cc. 47-54', shows three voices (A, T, B) in 8/8 time. The lyrics are 'mi - se - re - re no - bis, no - bis.' The bottom example, labeled 'Agnus Dei III, cc. 170-175', shows six voices (S, A, D, T, D, B) in 3/2 time. The lyrics are not visible for this example.

Ejemplo 3.4.2.3. Ejemplos de *fugae ad minimam* en la *Missa Del ojo* de Peñalosa (arriba: *Agnus Dei* II, cc. 47-54) y en la *Missa Malheur me bat* de Josquin (abajo: *Agnus Dei* III, cc. 170-175).

<sup>117</sup> Véase el Agnus Dei final de *Malheur me bat* (cc. 170-175) y el de *L'homme armé Sexti toni* (cc. 139-150) de Josquin o la *Missa Adieu mes amours* durante el Gloria (cc. 12-13, 133-141), Credo (cc. 30-33, 46-47, 56-58) y Agnus Dei (cc. 10-13). WEGMAN: *Born for the Muses...*, p. 191. Para Compère véase el estudio de Ludwig FINSCHER: *Loyset Compère, c. 1450-1518; life and works*. American Institute of Musicology, 1964, p. 136.

Esta característica musical impera en gran parte del repertorio hispano, donde no se prolongan los puntos de imitación más de la cuenta, donde se favorece un contrapunto de tipo fuga o caça breve y, por ello, se produce la necesidad de interrumpir la polifonía, aumentando la frecuencia de las cadencias.<sup>118</sup> Por tanto, las frases melódicas de la *Missa Del ojo* siguen conservando la regularidad de la *Missa Nunca fue pena mayor*, a la manera de Josquin o Mouton: se ajustan a estructuras regulares y las melodías no son tan melismáticas como las utilizadas en la obra de Ockeghem, Obrecht o La Rue. El contrapunto fluye, pero casi siempre detiene sus pasos en cláusulas accidentales e intensas que suelen cuadrar con partes importantes del discurso retórico-musical (véase el Credo desde «Qui propter nos homines» hasta el final).

Un elemento significativo en las misas de Peñalosa es la funcionalidad estructural que posee el contrapunto imitativo y que genera siempre contraste entre otras secciones homofónicas, de contrapunto libre o de textura reducida. A esto se suma la variación de mensuraciones entre estructuras: en esta misa predomina el binario (véase arriba la tabla 3.3.3.), pero el cambio al ternario se da en secciones destacadas para producir variedad rítmica (véanse los fragmentos intercalados del «et homo factus», «et in spiritum» y «et vitam» del Credo y la sección conclusiva del «Cum Sancto» del Gloria).

En esta última sección Peñalosa siempre introduce el *tempus perfectum* en sus misas y la intuición interpretativa sería cantarlo breve igual a breve para producir cierta agitación rítmica como final climático. Aquí el compositor combina imitaciones a cuatro voces por 4ª y 5ª ascendentes, desde el bassus hasta la superius, con el posterior contraste a homofonía enriquecida en las palabras «in gloria Dei Patris» (Gloria, cc. 123-139): un motivo recurrente en su obra generalmente cuando se menciona el nombre de Dios.<sup>119</sup> Casos como este ya se ven en las misas *Missa Ave Maris Stella* (cc. 88-98) o la *Missa Malheur me bat* (cc. 131-144) de Josquin, donde predomina el contrapunto libre e imitativo en la sección «Cum Sancto»; otros casos muestran una textura más diáfana y transparente como en la *Missa Gaudeamus* (cc. 144-158) del mismo. Peñalosa se acerca más al estilo de esta última misa para el «Cum Sancto» del resto de sus misas –*Por la mar, L'homme armé, Adieu mes amours y Ave Maria Peregrina*–.

---

<sup>118</sup> Algo que en la terminología anglosajona denominan como «short-breathed», que equivale a una polifonía segmentada por muchas cadencias donde los cantantes pueden respirar frecuentemente.

<sup>119</sup> Véase otro de los casos en los compases 17-26 del Credo donde también introduce la homofonía y comienza el *cantus firmus* en el tenor durante la enunciación del «Dominum Iesum Christum». Una textura similar se da en el caso de la *Missa La sol fa re mi* de Josquin (cc. 93-110).



Aunque el tratamiento del *cantus firmus* de la *Missa Del ojo* preserve los valores tradicionales de composición –esto es, la heterogeneidad y distinción de la melodía prestada en cada movimiento de la misa–, el contrapunto imitativo de las otras voces se encuentra en una fase desarrollada. Muestra un gran control sobre los mecanismos imitativos, aproximando su técnica a ciertos pasajes de la obra franco-flamenca de estilo maduro. Cuando introduce un nuevo material, se sirve de la imitación de los motivos principales derivados de la melodía *Del ojo* para unificar temáticamente la misa.

Si bien la estructura se vuelve bastante racional en las dimensiones pequeñas –es decir, en la configuración motivica y en las frases melódicas–, no es tan simétrica en la longitud entre secciones y movimientos. Es decir, la arquitectura global no parece que esté pensada a la manera de la *Missa Nunca fue pena mayor*. Sin embargo, con bastante diferencia se trata de la misa más extensa y con más movimientos de su corpus al poseer las tres secciones completas de Agnus Dei conservadas en E-Tz 2-3 (véase la tabla 3.3.2.).<sup>120</sup> Un aspecto llamativo es que el manuscrito 12 de Coimbra suprima Agnus Dei II y III en esta misa, como también lo hace con la *Sine nomine* de Escobar. Lo más probable es que se copiara en el territorio portugués de una fuente con ciertas peculiaridades, como se muestra en el apartado del capítulo 2. Peñalosa en *Del ojo* también introduce una sección extensa para el «Osanna» y el «Benedictus» durante el Sanctus. Por todo ello quizá dedicase esta misa de grandes dimensiones para un evento litúrgico de gran importancia y relacionado con algunas festividades, como se verá a continuación.

## El material prestado

La cita de melodías tanto litúrgicas como seculares estaba en boga en la creación de misas cíclicas desde mediados del siglo XV en adelante.<sup>121</sup> Los primeros ejemplos se dan en la *Missa Se la face ay pale* de Dufay (V-CVbav MS Capp. Sist. 14), que cita la *chanson La belle a qui suis*; otra muestra es la *Missa de Sancto Donatiano* de Obrecht, que introduce el texto y música de la canción devocional holandesa *Gefft den armen gefangen*.<sup>122</sup> Dichos compositores conectaron intencionalmente las melodías y

---

<sup>120</sup> Se debe omitir la parte del Propio de la misa, el Alleluia, añadido cuando se generó la fuente P-Cug 12 (ff. 42v-43r), entre el Gloria y el Credo, por los copistas del monasterio de Coimbra.

<sup>121</sup> KIRKMAN: «The polyphonic mass...», pp. 677-697.

<sup>122</sup> KIRKMAN: *The Cultural Life...*, pp. 138-139; SPARKS: *Cantus firmus in Mass...*, pp. 83-91.

produjeron relaciones simbólicas de la música con el contexto en el que fueron interpretadas.<sup>123</sup> A partir de ese momento, otros músicos también usaron diversos materiales prestados, como Mattheus Pipelare en su *Missa De Sancto Livino*, Pierre de la Rue en la misas *De Sancto Job y Pascale*, Nicholas Champion con la *Missa Super Maria Magdalena*, o el compositor anónimo de la *Missa De Sancto Johanne Baptista*.<sup>124</sup> Sin embargo, no conlleva el mismo fin la cita de melodías en un momento determinado que la estructuración de una misa a través de diversos *cantus firmus*. Del amplio surtido de técnicas, Peñalosa probablemente consideró más interesante el primer procedimiento que lo llevaba a conectar intertextual y musicalmente unas ideas con otras en momentos concretos dentro de su obra.

Como atañe al caso de esta misa y como se verá en el siguiente apartado con la *Missa Ave Maria Peregrina*, la introducción de material prestado es una técnica que utilizaría ampliamente el compositor hispano y que puede proporcionar información sobre su contexto. En primer lugar, el novedoso movimiento del Alleluia en el manuscrito P-Cug 12 muestra una práctica concreta ligada al contexto del monasterio de Santa Cruz, de donde proviene la fuente.<sup>125</sup> En segundo lugar, al ser un canto del Propio de la Misa que varía según la fecha del año litúrgico, se podría determinar con bastante exactitud cuál fue el evento determinado para la interpretación de esta misa en el ámbito portugués al estar basada en una melodía gregoriana concreta.

A diferencia de los cuatro primeros movimientos de la misa, el Alleluia no se basa en el *cantus firmus* de la melodía profana *Del ojo*. Esta pieza polifónica no sería compuesta por el autor, sino que parece una adición posterior para acompañar a esta misa por las necesidades litúrgicas del monasterio en aquel momento, ya que su estilo difiere considerablemente con el resto de la obra.<sup>126</sup> Se mueve en valores constantes de

---

<sup>123</sup> Véase Alejandro Enrique PLANCHART: «Fifteenth-Century Masses: Notes on the Credo, of the prevailing text dealing with Christ's passion and resurrection Performance and Chronology», *Studi musicali*, vol. 10 (1981), p. 7 para la misa de Dufay y Reinhard STROHM: *Music in Late Medieval Bruges...*, pp. 146-147 o Jennifer BLOXAM: *A Survey of Late Medieval Service Books from the Low Countries: Implications for Sacred Polyphony, 1460-1520*. Tesis doctoral, Yale University, 1987, pp. 275-287; «Text and Context: Obrecht's *Missa de Sancto Donatiano* in Its Social and Ritual Landscape», *Journal of the Alamire Foundation*, vol. 3 (2011), pp. 11-36; BLOXAM y Stratton BULL: «Obrecht and the Mass for St. Donatian: A Multi-Media Triptych», *Journal of the Alamire Foundation*, vol. 2 (2010), pp. 111-125. También véase la plataforma online desarrollada por esta investigadora para conocer nuevos datos sobre la misa, su contexto y sus características musicales: <http://obrechtmass.com/mass.php> (consultada el 14/12/2016).

<sup>124</sup> WEGMAN: *Born for the Muses...*, p. 165.

<sup>125</sup> Véase Owen REES: *Polyphony in Portugal...*, pp. 185-194.

<sup>126</sup> También así lo afirma Owen REES: *Polyphony in Portugal...* p. 193, y añade que fueron añadidos con un fin práctico para la interpretación de los cantores. El investigador cree que fueron compuestos cuando esta misma fuente se compiló en 1540.

semibreve con poco contrapunto imitativo y la ambigüedad modal –el Sib está presente en el bassus pero no en las demás voces, lo que produce una ambivalencia entre los modos 5 y 9 en Fa– es tan notable que difiere considerablemente del resto de movimientos. La estaticidad del ritmo se debe a una costumbre no solo local, sino mantenida en la misma Capilla Sixtina para este movimiento. Richard Sherr destaca en el diario de Paride Grassi las palabras «tenendo longum cantum» para entonar el Alleluia, lo que equivale a una homofonía mantenida en valores largos como la de este movimiento.<sup>127</sup>

El material sobre el que se compone es libre a excepción de uno de los perfiles melódicos al comienzo de la voz superius, que tiene una relación directa con el canto llano *Alleluia. Flores aparuerunt*.<sup>128</sup> El canto gregoriano, que comparte la *finalis* en Fa, pertenece a las misas monódicas dedicadas a la Virgen de Guadalupe [*Beatae Mariae Virginis de Guadalupe*] dentro de la tradición hispana. Además de considerarse patrona de Extremadura, también fue venerada en zonas próximas a Coimbra. En tiempos del reinado de los Reyes Católicos se proclamó patrona de la evangelización del Nuevo Mundo, ya que fue en el Monasterio de Guadalupe donde Cristóbal Colón recibió el decreto de los monarcas para emprender el viaje del Descubrimiento. A su regreso, el Almirante volvió a pasar por el lugar consagrado para agradecer su protección a la Virgen y para bautizar a los primeros indios llegados a tierras hispanas.<sup>129</sup>

El texto de la pieza proviene de los últimos versos de uno de los cantos del *Canticum Canticorum* en la Biblia Sacra Vulgata, *Nigra sum sed Formosa*,<sup>130</sup> una referencia perfectamente clara a dicha Virgen extremeña, caracterizada por su piel morena. Dicho contenido es el que también se declama en la lección del día de la Visitación de la Virgen María, celebrada antiguamente el 2 de julio,<sup>131</sup> pero lo más seguro –por la coincidencia melódica– es que el *Alleluia* añadido a esta misa se interpretase posteriormente en la festividad de Nuestra Señora de Guadalupe, el 8 de septiembre, en el monasterio de Coimbra, y que, a su vez, la conmemoración del Descubrimiento estuviese ligada a dicha

<sup>127</sup> BAV, Ms. Vat. lat. 4535, f. 117v. Citado en SHERR: «The Singers of the Papal Chapel...», p. 258-259.

<sup>128</sup> Pieza encontrada en el *Antifonale officii* conservado en la Biblioteca Nacional de España. Véase, E-Mm, MPCANT/44, ff. 111r-111v.

<sup>129</sup> Pedro ROMERO DE SOLÍS y Graciela FERNÁNDEZ DE BOBADILLA COLOMA: *Cristóbal Colón: sus estancias y enterramiento en la cartuja de Sevilla*. Editorial CSIC - CSIC Press, 1992, pp. 130-131.

<sup>130</sup> El texto aleluyático dice así: «flores apparuerunt in terra nostra; tempus putationis advenit», que se traduce como «han aparecido las flores en nuestra tierra, llegó el tiempo de la poda». Tomás Luis de Victoria compondría su motete a seis voces *Nigra sum sed Formosa* años más tarde, lo que señala que la imagen de las vírgenes negras estaba presente en la liturgia hispana.

<sup>131</sup> *Liber usualis missæ et officii*. Tournai, Desclée & Co., 1961, p. 1539.

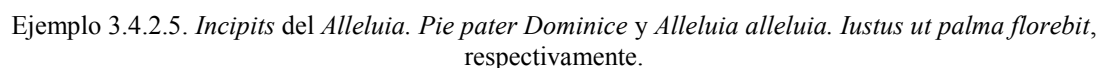
celebración. Como se observa en el siguiente ejemplo, las notas principales de la voz aguda –destacadas en amarillo– en el Alleluia polifónico se ajustan considerablemente al primitivo patrón melódico del *incipit*:

Ejemplo 3.4.2.4. Comparación entre el comienzo del Alleluia en la *Missa Del ojo* y el *Alleluia. Flores aparuerunt*.

Por otro lado, se podrían resaltar algunas similitudes en determinados perfiles melódicos de la pieza a asociados a diferentes Alleluias de otras festividades y conservados en fuentes hispanas, pero estas relaciones melódicas no son tan evidentes. Véanse los mismos compases de la superius en el comienzo (cc. 1-18) con el *Alleluia. Pie pater Dominice* (pieza dedicada a Domingo de Guzmán, fundador de la orden de los Predicadores);<sup>132</sup> o la tercera sección (cc. 38-49) con el *Alleluia alleluia. Iustus ut palma florebit*, dentro de la misa del Común de los abades.<sup>133</sup>

<sup>132</sup> E-Mm, MPCANT/7, ff. 92v-93r.

<sup>133</sup> E-Mm, MPCANT/11, ff. 79v-81v.



92

S

ex Ma - ri - a Vir -

A

ex Ma - ri - a Vir -

T

ex Ma - ri - a Vir -

B

ex Ma - ri - a Vir - gi -

<sup>134</sup> IMRIE (introducción y edición): *Francisco de Peñalosa. Misa del ojo*, p. 1.

96

S gi ne:

A gi ne: Vir gi ne:

T gi

B ne: Vir gi ne:

ANT.

**S** Al- ve, \* Re- gí- na,

Ejemplo 3.4.2.6. Cita de la antífona mariana *Salve Regina* durante el Credo (cc. 92-100).

Durante el mismo movimiento (cc. 139-156), en la imitación a cuatro voces aparece la primera semifrase del *cantus firmus* utilizado para su *Missa Por la mar* manipulada rítmicamente:

147

S ven-tu-rus est cum glo-ri-a, iu-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os:

A i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-a, iu-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os:

T tu-rus est cum glo-ri-a, iu-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os:

B cum glo-ri-a, iu-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os:

Ejemplo 3.4.2.7. Comparación entre la melodía *Por la mar* y los motivos de a1 en durante el Credo de la *Missa Del ojo*.

Como se ha mencionado anteriormente, ambas melodías en las que se basan las homónimas misas –*Del ojo* y *Por la mar*– se encuentran en modo 9 en Fa. Aunque no se pueda averiguar la cronología de cada una, probablemente fueran compuestas en periodos cercanos debido a las similitudes estilísticas –a través de la introducción de muchos recursos contrapuntísticos distintos– y a dicha auto-cita. La melodía *Por la mar* se expresa de forma incompleta (solo el motivo A1) pero parece que Peñalosa la tuvo presente a la hora de componer su *Missa Del ojo*. Por tanto, la conexión entre ambas misas es notable y su temática pudo haber estado relacionada con el Nuevo Mundo en *Por la mar* y en *Del ojo* cuando se copió años más tarde para el uso litúrgico en Coimbra, por las implicaciones que tenía este monasterio tras el Descubrimiento.

De nuevo el primer y tercer Agnus Dei son movimientos con nuevo material melódico que añadirán nuevos significados contextuales. De un lado, la canción profana *Por las sierras de Madrid* del mismo compositor para el Agnus Dei I; y de otro, en el Agnus Dei III se emplea el Agnus Dei 9 del *Liber Usualis*, cuyo *incipit* también se utiliza en la misa gregoriana *Beatae Mariae Virginis*.<sup>135</sup> Kenneth Kreitner dudó sobre si este último movimiento o los tres Agnus Dei completos fuesen añadidos durante la compilación de la misa en el manuscrito.<sup>136</sup> Esta hipótesis no es posible, en primer lugar, porque la primera sección del movimiento también se conserva en el manuscrito de Coimbra, con la misma canción insertada por el propio autor como *cantus firmus*; en segundo, estos movimientos comparten un estilo muy similar con los anteriores: mismo procedimiento en la cita del material prestado y similares características modales. Además, resulta verosímil que Peñalosa continuase con las asociaciones a la Virgen, a través de la cita de la misa *BMV* en el Agnus Dei III, habiendo introducido previamente otra referencia mariana durante el Credo.

Por otro lado, según John Milson, los autores de las misas que citan diferentes melodías de canto llano suelen someter la modalidad y el uso de las claves al material prestado. Es decir, la tesitura de la voz, los centros modales y la elección de las claves depende íntegramente de las melodías utilizadas como para la cita.<sup>137</sup> Por tanto, parece

<sup>135</sup> Kenneth KREITNER ya se había percatado de la utilización de esta melodía gregoriana del *LU* en su estudio: «Spain Discovers the Mass», pp. 268-269.

<sup>136</sup> KREITNER: «Spain Discovers the Mass», p. 269.

<sup>137</sup> John MILSON: «Clef and transposition: the evidence of sixteenth-century non-cyclic Masses», *Early Music Centre Conference* sobre «Pitch in Renaissance and Baroque music»1981. Citado desde la web

que Peñalosa cambiase estos parámetros en favor de la expresión de las melodías preseleccionadas para estos movimientos que forman parte de su obra. No parece el mismo caso en el movimiento Alleluia conservado en la fuente de Coimbra cuya autoría sigue siendo incierta debido a la diferencia estilística.

La canción *Por las sierras de Madrid* citada en el Agnus Dei I se conserva en el *Cancionero Musical de Palacio* (E-Mp 1335, nº 318, f. 175v) y es una de las más conocidas de Peñalosa.<sup>138</sup> Se trata de un *quodlibet* a seis voces compuesto para cantar en tiempo de Pentecostés, probablemente en la capilla aragonesa donde el compositor se encontraba ofreciendo servicio. Constituye uno de las composiciones excepcionales en su época, como una prueba de experimentación que inició el compositor que, más tarde, derivaría en la ensalada, si bien el género todavía no estaba completamente sistematizado, como en las obras de Mateo Flecha (1481-1553).<sup>139</sup> La pieza está relacionada con la *serranilla* como poema de citación: se distinguen cuatro refranes tradicionales profanas simultáneamente sobre un texto bíblico en latín.<sup>140</sup> Entre las melodías seculares que se cantan de forma simultánea se encuentran *Enemiga le soy, madre* y *Aquel pastorcico, madre* que tuvieron amplia difusión popular y en la corte pudo haberla cantado la reina acompañada por sus doncellas, como indica Ros-Fábregas.<sup>141</sup> Este investigador también señala que posiblemente el compositor de esta última melodía fue Gabriel Mena: cantor de la capilla de Fernando desde el año 1496. Otra de las melodías insertadas hace

---

Hyperion-records: <http://www.hyperion-records.co.uk/tw.asp?w=W13821&t=GBAJY1189105&al=CDA67891> (consultada el 10/09/2016).

<sup>138</sup> Instrumentación de la canción: [Tiple], [Superius]: *Por las sierras de Madrid*; [T]: *Aquel pastorcico madre*; [Contra 1º]: *Enemiga le soy madre* [Contra 2º]: *Vuestros son mis ojos* [Contra 3º]: *Loquebantur varis linguis*. Texto literario en todas las voces, menos en [Tiple], que solamente lleva incipit Véase la entrada en la base de datos del patrimonio bibliográfico de Patrimonio Nacional: <http://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=108699> (consultada el 30/08/2016). Para más información bibliográfica sobre el CMP véase Ángel Manuel OLMOS: *La transmission orale de la polyphonie en France et en Espagne pendant les 15ème et 16ème siècles: Essai d'interprétations philologiques de la notation de la musique profane*. Tesis doctoral. Université Paris IV-Sorbonne, 2003; ID: «El uso de trazos y puntos como ayuda para la ubicación del texto literario en los cancioneros franceses y españoles de finales del siglo XV y comienzos del XVI», *Revista de musicología*, vol. 24, nº 1-2 (2001); ID: «La ubicación del texto literario en los cancioneros de los siglos XV y XVI: El uso del ennegrecimiento como ligadura», *Revista de Musicología*, vol. 26 (2002) (V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona 2000),

<sup>139</sup> Emilio Ros-FÁBREGAS: «Melodies for Private Devotion at the Court of Queen Isabel», Barbara F. Weissberger (ed.), *Queen Isabel I of Castile: Power, Patronage, Persona*. Tamesis Books, 2008, p. 88.

<sup>140</sup> Véase Tess KNIGHTON: «A New Song in a Strange Land? Garcimuñoz's *Una montaña pasando*», en Fabrice Fitch y Jacobijn Kiel (eds.), *Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows: Bon Jour, Bon Mois Et Bonne Estrenne*. Boydell Press, 2011, pp. 191-192, donde sugiere que Peñalosa estaba muy familiarizado con la *fricasée* francesa, género con las mismas características que surgió a principios del siglo XVI. Véase también Isabelle CAZEaux: *French Music in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Oxford, 1971, pp. 204-205.

<sup>141</sup> Ros-FÁBREGAS: «Melodies for Private Devotion...», pp. 88-89.



referencia a la reina: *Vuestros son mis ojos, Isabel*, como ya señaló Knighton.<sup>142</sup> Por tanto, si unimos todas las pistas, no sería de extrañar que el ámbito de creación, tanto de la pieza como de la misa, fuese el cortesano.<sup>143</sup> Quizá Peñalosa se autocitara por alguna referencia a los monarcas, con una funcionalidad simbólica concreta. Además, Knighton también destaca que el significado del texto bíblico –«Loquebantur [Apostoli] variis linguis magnalia Dei» o «ellos [los apóstoles] hablaron en varias lenguas de la grandeza de Dios»– se asocia a la dificultad de entendimiento por el uso de diferentes lenguas: reproducción de tantas canciones al mismo tiempo hace ininteligible el texto. Esto podría hacer referencia a las relaciones con los habitantes tras la Reconquista o, posiblemente, la relación con los indígenas tras el Descubrimiento.<sup>144</sup> De nuevo se conectaría la temática con las azañas en ultramar, pero tan solo supone una hipótesis sin posible demostración por el momento.

La melodía de la voz *superius* –*Por las sierras de Madrid*– es la que se introduce como *cantus firmus* en valores doblados para la voz del tenor en el movimiento de la misa (en lugar de semibreves con C como en el *Cancionero*, aparece en breves por el cambio de mensuración a C). En la segunda sección *Agnus Dei* se produce un pequeño canon a tres voces, típico de la tradición josquiniana, que contrastará con el tercer *Agnus Dei* que concluirá la misa.

---

<sup>142</sup> KNIGHTON: «A New Song in a Strange Land?...», p. 191.

<sup>143</sup> Véase los aspectos interpretativos y temáticos en Keith WHINNOM: «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general*», *Filología*, vol. 13 (1968–69), pp. 361–381.

<sup>144</sup> KNIGHTON: «A New Song in a Strange Land?...», pp. 191–192.

6

S gnus De - - i, A - gnus De - - i,

A i, De - i, A - gnus De - - i,

T A - gnus De - i, A - gnus De - i,

B gnus De - - i, A - gnus De - i, qui

30

S mi - se - re - re no - - - bis,

A - di, mi - se - re - re no bis,

T mi - se - re - - - re

B di, mi -

## Por las sierras de Madrid

Francisco de Peñalosa (ca. 1470-1528)

Ti

S Por las sierras de Madrid

T1 Enemiga le soy madre

T2 Aquel pastorcico madre

B1 Vuestros son mis ojos

B2 Loquebantur varis linguis

Ejemplo 3.4.2.8. *Por las sierras de Madrid* citado en la misa *Del ojo* (Agnus Dei I) y *quodlibet* de Francisco de Peñalosa.

Al igual que ocurre en la misa *Nunca fue pena mayor* a Peñalosa le interesó que la melodía del Agnus Dei de la misa gregoriana *Beata Maria Virginis* destacase en la voz superius y en valores aumentados para que fuese completamente perceptible por la audiencia.<sup>145</sup> Como se verá más adelante, esta melodía no solo se utilizó en esta misa, sino que será el *cantus firmus* utilizado por Alonso Pérez de Alba para su respectivo movimiento en la misa de amalgama *Rex Virginum*. Este hecho no solo conecta las dos misas por la temática mariana en la inserción de melodías votivas, sino que podría ligarlas en contextos similares. Juan Ruiz ya ligó el origen de esta última misa al contexto de la catedral hispalense al encontrar el tropo *Rex Virginum* en la «Regla vieja» (una gran consuetudine de la institución sevillana).<sup>146</sup> Por más razones que se expondrán en el apartado de la respectiva obra, la misa *Del ojo* quizá estuviera conectada al contexto hispalense,

<sup>145</sup> Véase esta misa *Beatae Mariae Virginis, sabbatis* [Memoria de Santa María en sábado o Misas de la Virgen María] en la colección de cantorales de la BNE. E-Mm, MPCANT/7, ff. 19r-20r.

<sup>146</sup> «As a general rule, at the *misa de terciá*, or principal Mass, on feasts of the first class, the Kyries were to be performed “in organis”: on the day of the feast, the Kyrie *de conditor*; on the following day, the Kyrie *fons bonitatis*; and on the third day, the Kyrie *de rector cosmi*. Exceptions to this were the feasts of the Assumption and Christmas, when the Kyries sung were as follows: *Rex virginum*, on the first day; *Conditor* on the second; and *fons bonitatis* on the third. The verbs “dicantur”, “cantetur” or “pulsentur” seem to be used with the same (but imprecise meaning) in those cases where the Kyries are performed on the organ, and there is no indication of *alternatim*». RUIZ JIMÉNEZ: «The *Libro de la Regla Vieja* of the Cathedral of Seville as a Musicological Source», en Kathleen E. Nelson (ed.), *Cathedral, city and cloister: essays on manuscripts, music and art in old and new worlds*. Ottawa, Institute of Medieval Music, 2011, p. 260; e ID: «“The Sounds of the Hollow Mountain”...», p. 231.

pero siempre se queda en una mera hipótesis ya que dicho tropo se encontraba difundido por la Península.



Ejemplo 3.4.2.9. Melodía del Agnus Dei de la *Missa Beata Maria Virginis*.

De tal manera, estas dos últimas citas son explícitas con respecto a las anteriores referenciadas –el *Alleluia. Flores aparuerunt* para un movimiento que parece estar conectado con la tradición portuguesa pero no con la hispana, junto con los motivos de la melodía *Por la mar*–. Teniendo en cuenta que este movimiento fue una adición posterior por otro compositor, y sumando a este hecho la llamativa expresión de la *Salve Regina* en el Credo, la hipótesis más plausible es que esta misa se utilizara durante una festividad mariana –quizá en tiempo de Pentecostés o quizá el 8 de septiembre por Nuestra Señora de Guadalupe– para su uso tardío en Portugal.

Sin embargo, el lugar de origen de la única misa de Peñalosa repetida en dos fuentes (véase el apartado 2.6.) pudo haber estado asociado al ámbito cortesano, como se ha señalado, y más tarde se adaptaría para el ámbito monacal de Coimbra. La clara autocitación de la melodía *Por las sierras de Madrid* no es algo que pase desapercibido. Si bien Peñalosa insertaba claras referencias simbólicas a Fernando e Isabel en la pieza profana, lo más lógico es pensar que la misa también estuviera ligada al contexto de los monarcas.

### **Carácter modal, *ambitus* y la adaptación de la música al texto**

Todos los movimientos se encuentran en modo 9 en Fa con la excepción anteriormente comentada del *Alleluia* y su ambigüedad con el modo 5 sobre la misma *finalis*. Las principales cadencias se producen sobre dicho centro modal y la *confinalis* Do: lo que implicaría la alteración del Si como cambio de la *semitonía subintelecta* o *musica ficta* para cadenciar a dicho grado. También se encuentran cláusulas deceptivas sobre otras notas del hexacordo como Re o La, o algunas cadencias accidentales que, por el movimiento del bajo, recaen en tres notas finales distintas (véase el bajo de los cc. 41-

44 concluyendo en los tres grados del acorde, La-Fa-Do, produciendo sus inversiones y estado fundamental).

Ejemplo 3.4.2.10. Cláusula a La-Fa-Do por el movimiento del bassus (cc. 41-44 del Credo).

La variedad melódica se limita al modo central de toda la misa, pero en algunos momentos se producen alteraciones que tienen que ver con la *musica ficta*: en los compases 7-18 del Agnus Dei se produciría un cruce vertical de 5ª disminuida entre Sib y Mi, de no ser porque esta Mi lleva también bemol en el manuscrito. En los siguientes compases el Mi va alterado por *causa necessitatis* y se pondría como añadido editorial para evitar producir el tritono vertical.<sup>147</sup> De esta manera el carácter o *ethos* cambiaría pasando al modo 7 en Fa.

Ejemplo 3.4.2.11. Alteración del Mi por *causa necessitatis* en el Agnus Dei II (cc.7-15) de la *Missa Del ojo*.

<sup>147</sup> Véase la tesis de Xavier ALERN para reconocer las diferentes causas por las que se altera en la *musica ficta* según la tratadística: *La musica ficta en la polifonia renaixentista hispánica a través de les adaptacions instrumentals*. Tesis doctoral, Universidad Autònoma de Barcelona, 2015, pp. 111-136; así como el estudio de Margaret BENT: «Diatonic Ficta», *Early Music History*, vol. 4 (1984), pp. 1-48.

Cabe destacar, como anteriormente se mencionó, que la tendencia a la introducción de consonancias imperfectas en el acorde *finalis* y los diseños melódicos por terceras, fomentan la sonoridad consonante de la misa y suponen un elemento de composición madura con respecto a otras misas –como *Adieu mes amours*–, si bien la melodía *Del ojo* tiene una tendencia de por sí predominantemente triádica. Dufay fue uno de los iniciadores, junto con la previa escuela polifónica inglesa, en destacar la sonoridad por terceras a través de imitaciones, como ocurre en su motete *Ce jour de l'an* (véase el siguiente ejemplo musical).<sup>148</sup> Los compositores de las siguientes generaciones franco-flamencas continuarán esta tendencia hacia la línea melódica triádica, considerada por algunos expertos como Rodin o Wegman como un elemento avanzado en la obra de Jacob Obrecht –véase en la *Missa Maria Zart*– o Gaspar van Weerbeke –véase en el *Agnus Dei* II de la *Missa Princesse d'amourettes* (cc. 55–56)–, y tendente a la tonalidad.<sup>149</sup> Uno de los ejemplos más claros en la *Missa Del ojo* de Peñalosa se muestra en la imitación a tres voces del Credo («Et in Spiritum Sanctum Dominum»), concebida de forma vertical y horizontal como Dufay:

### Ce jour de l'an



<sup>148</sup> Julie E. CUMMING y PETER SCHUBERT: «The origins of pervasive imitation», en Anna Maria Busse Berger y Jesse Rodin (eds.), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2015, pp. 204-205.

<sup>149</sup> WEGMAN: *Born for the Muses...*, p. 322; Jesse RODIN: *Josquin's Rome...*, pp. 146-148.

166 (♩ = ♩)

S Et in Spi - ri - tum Sanc - tum, Do - mi - num,

A Et in Spi - ri - tum Sanc - tum, Do - mi - num,

T Et in Spi - ri - tum Sanc - tum, Do - mi - num,

B Et in Spi - ri - tum Sanc - tum, Do - mi - num,

167 (♩ = ♩)

Ejemplo 3.4.2.12. Imitaciones triádicas a tres voces en Dufay (*Ce jour de l'an*, cc. 1-9)<sup>150</sup> y Peñalosa (*Missa Del ojo*, Credo, cc. 166-172).

Una última cuestión tiene que ver con las claves, el *ambitus* y el contexto interpretativo. Como se vio en el ejemplo 3.4.1.7, la tesitura de las voces varía de unas misas a otras y, entre esos cambios, se puede observar que en muchas misas la configuración de las claves en las diferentes partes del Agnus Dei (véase la tabla 3.4.2.2). Como señala Hardie, «Peñalosa's choice of clefs was a pragmatic one, based on range, not an indicator of mode»,<sup>151</sup> por lo que a veces se puede observar una variación significativa entre los movimientos en una misma voz.

La *Missa Del ojo* se mantiene dentro de los estándares de la obra litúrgica de esta época –a cuatro voces y con claves Do1<sup>a</sup>/Do3<sup>a</sup>/Do4<sup>a</sup>-Do3<sup>a</sup>/Fa4<sup>a</sup>-Fa3<sup>a</sup>– pero cuando llega el Agnus Dei III –conservado en el manuscrito 2-3 de Tarazona– se produce una modificación interesante en la voz superius: esta pasa de clave de Do en primera a la de Sol en segunda y, de manera consecuente, su *ambitus* asciende de Do4-Re5 a Fa4-Fa5. Esto supone un cambio de la voz superius a la de tiple (convencionalmente denominada) y una posible incógnita sobre las *chiavi transportate* o claves transpositoras de la época: la combinación de una «clave alta» como la del tiple con el resto de las voces solía suponer para algunos teóricos de la época el transporte de una 4<sup>a</sup> o 5<sup>a</sup> hasta el registro de las *chiavi naturali* o claves comunes.<sup>152</sup> Tanto en este movimiento como en las misas *Ave*

<sup>150</sup> Ilustración de la edición extraída de la web *L'Orchésographie*: <http://orchésographie.blogspot.com.es/2012/08/ce-jour-de-lan.html> (consultada el 01/09/2016).

<sup>151</sup> HARDIE: *The Motets of Francisco de Peñalosa*..., p. 226.

<sup>152</sup> Patrizio BARBIERI: «Chiavette», *NG*. Edición online (consultada el 03/09/2016).

*Maria Peregrina* y *Rex Virginum* se emplea dicha clave de Sol en segunda para la superius. Lo curioso es que la melodía que Peñalosa toma como *cantus firmus* se trata del Agnus Dei de la misa *Beata Maria Virgine*, en modo 5.<sup>153</sup> Esta tiene una relación directa con la antífona *Ave Maria* que el compositor escoge como centro temático de su misa homónima. Ambos elementos de temática mariana se representan a través de las *chiavette*, lo que tiene una clara relación intencional para representar a la Virgen. Sin embargo, el movimiento no se transportaría por estar en la altura original de la melodía *Beata Maria Virgine*, lo que produce un contraste sorprendente en la interpretación, pasando de las tres voces graves del Agnus Dei segundo a las cuatro con el *ambitus* de tiple del tercero. Como se verá en el correspondiente apartado, la misa *Ave Maria Peregrina* sí debe transportarse cuarta descendente (con la consecuente eliminación del Sib) con el fin de equiparar la modalidad de los *cantus firmus* de procedencia gregoriana.

Al producir dicho cambio de plantilla vocal para el Agnus Dei tuvo que haber disponibilidad de un mayor número de cantantes que se pudieran introducir en movimientos como el Agnus Dei. En el capítulo 5 se mostrarán las posibles plantillas que interpretaban este repertorio. Algunas fuentes indican que cada voz la interpretaba más de un cantor y que a veces alguna parte se tañía con instrumentos como el órgano o los ministriles acompañando a las voces masculinas;<sup>154</sup> la referencia inserta en el capítulo 1 desde la crónica anónima de Viena señala la interpretación de una misa polifónica por voces y órganos en la corte de los Reyes Católicos.<sup>155</sup> El caso del Agnus Dei III de la *Missa Del ojo* es llamativo: la tesitura asciende del Re5 (de los anteriores movimientos) al Fa5. Puede que esa voz fuese interpretada por los *seises* (o seis niños cantores que figuran en las listas de las capillas catedralicias de Sevilla, Segovia, Toledo y Ávila).<sup>156</sup> Según Juan Ruiz, la composición de la capilla hispalense en 1467 contaba con el sochantre (que también cantaba polifonía), un organista (medio-prebendado), el *magister puerorum* (a su vez, prebendado y cantor), doce cantores adultos (a los que se suman dos

<sup>153</sup> Véase *Beatae Mariae Virginis, sabbatis* [Missae de Sancta Maria in sabbato; Memoria de Santa María en sábado o Misas de la Virgen María] en el gradual de los dominicos E-Mm ms. MPCANT/7, ff. 19r-20r.

<sup>154</sup> Martyn IMRIE (introducción y edición): *Francisco de Peñalosa. Missa Ave Maria...*, p. (iii).

<sup>155</sup> CCXCVIII Codex Ms. N° 3410 (Hist. Prof. 623), en J. CHMEL, *Reise des Erzherzogs...*, vol. II, f. 59. Transcrito y traducido en María Concepción PORRAS GIL: *De Bruselas a Toledo...*, pp. 500-501. Tess Knighton ha aportado algunos datos sobre aspectos interpretativos desde la crónica de Lalaing para el viaje de Felipe de Habsburgo y Juana de Castilla a la Península y se ha demostrado la presencia de órganos (véase el capítulo 1). Sin embargo, se desconocía hasta el momento la presencia de estos instrumentos para la interpretación de misas polifónicas en el ámbito de las cortes castellana y aragonesa. KNIGHTON: *Música y músicos...*, pp. 98-99.

<sup>156</sup> Robert STEVENSON: «Seises», *NG*. Edición online (consultada el 03/09/2016).



más durante la mitad del año litúrgico), ocho niños cantores y dos organistas que servían en la capilla de la Virgen de la Antigua.<sup>157</sup> También en las cortes regias disponían de plantillas lo suficientemente amplias para cantar determinadas voces e intercambiar los cantores cuando fuera necesario, como se verá en el próximo capítulo 5.

Otra opción era la posibilidad de que lo interpretara un *tenorista* –término que aparece en fuentes del siglo XV–, como ya ha estudiado Josep María Gregori.<sup>158</sup> Según el investigador existen dos hipótesis distintas para este intérprete: equiparlo a la tesitura de lo que más tarde será un *tenor contraltino*, o bien que las dotes naturales le proporcionen una voz especializada en el registro agudo y aparezcan en esta época los primeros falsetistas hispánicos.<sup>159</sup> En la tradición centroeuropea, David Fallows indica que en la borgoñona en torno a 1469 requerían de la voz de un falsetista para la parte aguda que se equilibrara con las restantes por su color suave.<sup>160</sup> Sobre la tradición hispana se sabe que Mateo Flecha fue nombrado falsetista de la catedral de Lérida en 1522.<sup>161</sup> Sin embargo, a partir del artículo de Andrew Parrott, la visión sobre esta tipología de voces ha cambiado, pues el investigador se respalda en algunos testimonios históricos para considerar que en ningún momento intervenían falsetistas, sino voces mudadas –voces jóvenes masculinas que acababan de hacer el cambio a la voz adulta y debían cantar octava grave la altura original de la superius–.<sup>162</sup> Por tanto, parece que la concepción de las interpretaciones actuales cambian considerablemente la percepción histórica.

---

<sup>157</sup> [Al margen: “mozos del coro e cantores con sus maestros”] “Ítem, el sochantre con los mozos que muestra, e el maestro de los mozos con sus discípulos cantores han de estar a los responsos de la vigilia e misa del dicho aniversario, e después, el dicho sochantre e el maestro de los mozos, otro día siguiente han de decir su misa de réquiem e celebrar cualquier dellos, e los mozos oficiarán, e estos han de haber ciento maravedís luego pagados” (A.C.S., sección II, libro 1478, fol. 34r-35r) citado en Juan RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*, p. 279.

<sup>158</sup> Josep Maria GREGORI: «Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de cantus y altus en el tránsito del Renacimiento al Barroco», *Revista de Musicología*, vol. 16, nº 5, *XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones*, (1993), pp. 2770-2781.

<sup>159</sup> GREGORI: «Falsetistas y evirados...», pp. 2772-2773. Según Sherr, los castrati españoles se introdujeron en la Capilla Sixtina desde mediados del siglo XVI, pero puede que algunas catedrales hispanas ya empleasen esta práctica por las necesidades musicales requeridas. Richard SHERR: «The “Spanish Nation” in the Papal Chapel, 1492-1521», *Early Music*, vol. 20, nº 4, *Iberian Discoveries I* (nov., 1992), p. 604.

<sup>160</sup> David FALLOWS: «Specific information on the ensembles for composed polyphony, 1400-1474», en Stanley Boorman (ed.), *Studies in the Performance of Late Medieval Music*. Cambridge University Press, 2008.

<sup>161</sup> Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ: «Mateo Flecha el Viejo (ca. 1481-ca.1553)» (Semblanzas de Compositores Espanoles), *Revista de la Fundación Juan March*, nº 403 (mayo-junio de 2011). Disponible en la web de la Fundación Juan March: <http://recursos.march.es/web/musica/publicaciones/semblanzas/pdf/m-flecha.pdf> (consultado el 10/09/2016).

<sup>162</sup> Andrew PARROTT: «Falsetto beliefs: the “countertenor” cross-examined», *Early Music*, vol. 43, nº 1 (2015), pp. 79-110.

Como se observará más adelante, las misas *Ave Maria Peregrina* y *Del ojo* comparten grandes similitudes: la temática mariana del material prestado, la cantidad de citas introducidas y un lenguaje contrapuntístico similar. Esto puede indicar que probablemente fuesen compuestas en un periodo temporal relativamente cercano y quizá para una misma institución.

Misas	Claves en los movimientos de las misas de Peñalosa						
	Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Agnus Dei I	Agnus Dei II	Agnus Dei III
<i>NFPM</i>	Do1 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> /Do4 <sup>a</sup> /Do4 <sup>a</sup>				Do1 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> / Do4 <sup>a</sup> /Fa3 <sup>a</sup>	---	---
<i>Del ojo</i>	Do1 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> / Do4 <sup>a</sup> /Fa4 <sup>a</sup>	Do1 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> /Fa3 <sup>a</sup>			Do1 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> / Do4 <sup>a</sup> /Fa3 <sup>a</sup>	Do3 <sup>a</sup> /Do4 <sup>a</sup> /Fa3 <sup>a</sup>	Sol2 <sup>a</sup> /Do2 <sup>a</sup> / Do3 <sup>a</sup> /Fa5 <sup>a</sup>
<i>PLM</i>	Do2 <sup>a</sup> /Do4 <sup>a</sup> /Do4 <sup>a</sup> /Fa4 <sup>a</sup>		Do2 <sup>a</sup> /Do4 <sup>a</sup> / Do4 <sup>a</sup> /Fa4 <sup>a</sup> /Fa4 <sup>a</sup>	Do2 <sup>a</sup> /Do4 <sup>a</sup> /Do4 <sup>a</sup> /Fa4 <sup>a</sup>			---
<i>AMP (claves altas)</i>	Sol2 <sup>a</sup> /Do2 <sup>a</sup> / Do3 <sup>a</sup> /Fa3 <sup>a</sup>	Sol3 <sup>a</sup> /Do2 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> / Do5 <sup>a</sup>	Sol2 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> / Do3 <sup>a</sup> /Fa3 <sup>a</sup>	Sol2 <sup>a</sup> /Do2 <sup>a</sup> / Do3 <sup>a</sup> /Fa3 <sup>a</sup>	Do2 <sup>a</sup> /Do2 <sup>a</sup> / Do2 <sup>a</sup> /Fa3 <sup>a</sup>	Sol2 <sup>a</sup> /Do2 <sup>a</sup> / Do3 <sup>a</sup> /Do4 <sup>a</sup> /Fa3 <sup>a</sup>	---
<i>Rex Virginum</i>		Sol2/Do2/Do3/ Do4 (claves altas)	Do2 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> / Do4 <sup>a</sup> /Fa3 <sup>a</sup>	---	---	---	---
<i>LHA</i>	Do1 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> / Do4 <sup>a</sup> /Do4 <sup>a</sup>	Do1 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> / Do4 <sup>a</sup> /Do5 <sup>a</sup>	Do1 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> / Do4 <sup>a</sup> /Do4 <sup>a</sup>	Do1 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> / Do3 <sup>a</sup> /Do4 <sup>a</sup>	Do3 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> / Do4 <sup>a</sup> /Do4 <sup>a</sup>	---	---
<i>AMA</i>	Do2 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> /Do4 <sup>a</sup> /F4 <sup>a</sup>					Do2 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> / Do4 <sup>a</sup> /Do4 <sup>a</sup>	---

Tabla 3.4.2.2. Claves utilizadas para cada movimiento de las misas de Peñalosa.

## Conclusiones

Sin conocer exactamente la procedencia de la melodía *Del ojo*, la opción más plausible es que fuese compuesta por cualquiera de los hermanos Tordesillas –Pedro o Alonso– por su sobrenombre «del ojo» en las listas de cantores. La misa posee unas características musicales que a veces se asocian al estilo diáfano de Dufay –por la claridad homofónica, por la sonoridad triádica y por el tratamiento del material prestado– y otras a las primeras misas de Josquin –en tanto en cuanto combina frecuentemente texturas reducidas con *tuttis*, produce finales triádicos y realiza poca manipulación del *cantus firmus*–.

A su vez, el empleo de recursos como el canon retrogradado lo asocian a uno de los compositores que más introdujo este recurso, Antoine Busnoys, y a otros que siguieron su estela como Obrecht, La Rue y Josquin, entre muchos otros. Sin embargo, a diferencia de estos últimos, la *Missa Del ojo* se encuentra en una fase distinta, pues no integra completamente el *cantus firmus* en el tejido contrapuntístico y, por tanto, permanece casi siempre identificable en el tenor en su forma original y sin paráfrasis. Con la ayuda de los motivos principales, Peñalosa integra el material de la melodía protagonista en las restantes voces con el fin de producir unidad temática, al modo de Josquin en la *Missa L'ami Baudichon*. No obstante, algunos pasajes imitativos a distancia de mínima reflejan un conocimiento profundo en el contrapunto y un virtuosismo cercano al estilo tardío de Josquin, Obrecht y Compère.

Además, Peñalosa utiliza su marca a través del empleo frecuente del fabordón y las texturas transparentes procedentes de la tradición improvisatoria hispana. Si además se suma la introducción de su propia melodía profana *Por las sierras de Madrid* a modo de autocita, esta misa adopta un propio sonido diferenciado del estilo franco-flamenco. La racionalidad implícita en las frases melódicas lo asemejan a compositores franceses coetáneos, así como las otras múltiples citas con referencias marianas lo acercan a la tradición compositiva de la tercera generación. Estas están asociadas a una tesitura aguda general que Peñalosa produce con el cambio de la *superius* a tiple en el *Agnus Dei* III. La melodía de autocita ligaría su contexto original al ambiente cortesano de Fernando e Isabel, donde trabajó desde 1498 y a quien dirigió numerosas referencias en su *quodlibet* profano.

Por último, sobre las hipótesis ofrecidas por Kenneth Kreitner acerca de la dudosa atribución a Peñalosa de los últimos movimientos *Agnus Dei*, los numerosos indicios

aportados –un estilo similar contrapuntístico con el resto de los movimientos, la introducción de su propia canción profana *Por las sierras de Madrid*, la continuación de las citas con referencias a la Virgen en un la voz aguda, como ya había hecho en otras misas como *Nunca fue pena mayor* o *Ave Maria Peregrina*– respaldan la pertenencia a una obra global y no a la tradición de misas de amalgama (o movimientos sueltos compilados por un copista) que propone el investigador.<sup>1</sup> No es así para el caso del Alleluia integrado en la fuente lusa, cuyo estilo simplificado y ambigüedad modal difiere considerablemente del resto de movimientos. De esto se puede deducir que no fuera originado por Peñalosa, sino que fuese añadido más tarde por las necesidades litúrgicas determinadas del Monasterio de Coimbra.

---

<sup>1</sup> Véase KREITNER: «Spain Discovers the Mass», pp. 261-303.

### 3.4.3. La *Missa Por la mar*

#### Procedencia

La melodía *Por la mar* vuelve a ser un misterio entre los materiales seleccionados como *cantus firmus* en la obra de Peñalosa. Hasta el momento, la única hipótesis acerca del origen del tono la ha ofrecido Kenneth Kreitner y su alumno Wojciech Odoj: su perfil recuerda mucho al de la misa *Je suis en la mer* del poco investigado compositor francés Guillaume Faugues (fl c1460–75).<sup>2</sup>



Ejemplo 3.4.3.1. Comparación de los *cantus firmus* de las misas *Por la mar* de Peñalosa y *Je suis en la mer* de Faugues.

Christopher A. Reynolds ya investigó las alusiones melódicas entre el tono de esta misa del compositor francés y una melodía del Credo de Seraphinus –un compositor bastante desconocido cuya pieza fue copiada en Nápoles durante la década de 1480 en el manuscrito de Perugia I-PEc MS 431 (G 20)–.<sup>3</sup> A su vez, otros motivos de esa misa se relacionan con otras piezas profanas, lo que ofrece unas lecturas intertextuales curiosas entre lo sacro y lo secular. En el caso comparativo entre Faugues y Peñalosa se muestra inicialmente la semejanza de sus perfiles melódicos, si bien parten de ritmo y notas *finalis* distintas –modo 1 en Sol para el primero y modo 9 en Fa para el segundo–. Aunque difieran en estos aspectos podrían partir de una raíz común profana que derivó en múltiples variaciones melódicas, utilizadas más tarde como *cantus firmus* para misas.

<sup>2</sup> KREITNER: «Spain Discovers the Mass», p. 288. Véase la edición completa de sus misas en George C. SCHUETZE, JR: *Collected Works of Faugues*. Brooklyn, Nueva York, 1960, pp. 147–178.

<sup>3</sup> Sobre este compositor véase Allan ATLAS: *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge University Press, 1985, pp. 131-133. Sobre las comparaciones entre melodías véase el trabajo de Christopher A. REYNOLDS: «Counterpoint of Allusion in Fifteenth-Century Masses», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 45, n.º. 2 (verano, 1992), pp. 234-237. ID: *Papal Patronage and the Music of St. Peter's, 1380-1513*. University of California Press, 1995, pp. 249-279.

Sobre la melodía de esta misa *Por la mar*, Kreitner destacó una primera parte de trece notas (A), pero no mencionó la que prosigue (B) en el ejemplo 3.4.3.1.<sup>4</sup> Como ya se remarcó, este tono tiene bastante similitud con el de la misa *Del ojo* en tanto en cuanto ambas tienen forma tripartita ABA y están en modo 9 en Fa. La predilección de Peñalosa por este modo no solo se da en sus misas, sino también en siete de sus motetes, estudiados por Hardie –indicados por ella como *tritus* con Sib–.<sup>5</sup> Este tema se compone de dos frases diferenciadas en tiempo ternario, cada una de ellas con una duración de seis breves. La parte A se compone de tres motivos principales que más tarde aparecen fragmentados a lo largo de la misa (véase el ejemplo 3.4.3.1). Si la similitud melódica entre las dos misas *Del ojo* y *Por la mar* conduce a un contexto similar, quizá esta última también pudo haber tenido relación con los sucesos del Descubrimiento del Nuevo Mundo, con la Virgen de Guadalupe y con la corte de los Reyes Católicos. Tampoco sería de extrañar dada la referencia explícita en el nombre de la misa.

### **La internacionalidad de la *Missa Por la mar***

Probablemente *Por la mar* y *L'homme armé* sean las misas estilísticamente más internacionales del corpus de Peñalosa. Esto se debe al diferenciado tratamiento del *cantus firmus* y a los recursos contrapuntísticos que cada una de ellas ofrece respecto a las demás. Si en la *Missa Del ojo* ya se mostraba una técnica más consolidada en el procedimiento imitativo y en la utilización de recursos contrapuntísticos, la *Missa Por la mar* hace alarde de su cercanía al lenguaje estilístico de Ockeghem y Busnoys, que continuaría con Obrecht, Compère, Josquin y La Rue y más tarde la cuarta generación franco-flamenca. La diferencia entre esta y las otras misas anteriormente analizadas es que *Por la mar* utiliza una gran variedad de recursos contrapuntísticos y modales –puestos de moda por los susodichos compositores desde los años 1450 en adelante– con el fin de unificar temáticamente los movimientos de la misa. Como ocurre en la misa *D'ung aultre amer* anónima ya investigada por Wegman, en esta obra se muestra una característica internacional al dotar cada una de los movimientos de un color propio a través de un original tratamiento de los diferentes parámetros.<sup>6</sup> Así se genera un sentido de unidad entre la multiplicidad de técnicas empleadas para producir mayor fluidez. Como Tinctoris

---

<sup>4</sup> KREITNER: «Spain Discovers the Mass», p. 288.

<sup>5</sup> HARDIE: *The Motets of Francisco de Peñalosa...*, pp. 211-224.

<sup>6</sup> Rob C. WEGMAN: «The Anonymous Mass *D'Ung aultre amer*: A Late Fifteenth-Century Experiment», *Musical Quarterly*, vol. 74, nº 4 (1990), pp. 569 y 588.

ya afirmó: «la diversidad en música llevaba vehemente a deleitar las almas de los auditores».<sup>7</sup>

Para empezar, la mayor influencia de Busnoys se muestra en los parámetros de la planificación estructural y el tratamiento del *cantus firmus*, mientras que también resultan familiares los rasgos de la sonoridad y la continuidad contrapuntística propios del lenguaje de Ockeghem. El primer compositor aparece representado con su misa *L'homme armé* en el manuscrito 454 de Barcelona (véase la tabla 3.2.1.), que pudo haber influenciado en las técnicas de Peñalosa. Aquel destaca por el uso de diferentes recursos contrapuntísticos y la presentación del *cantus firmus* manipulado de diversas formas que unifican temáticamente la obra:

1) Con la aumentación o disminución de los valores de la melodía predeterminada. Aunque este recurso no fuese uno de los favoritos en el estilo de Dufay, también se puede ver en el «Osanna» y el Agnus Dei final de su misa *L'homme armé*. Esta técnica se usó entre los años 1450-85 para racionalizar la estructura de la misa, siendo Busnoys uno de los más defensores de este procedimiento formal.<sup>8</sup>

2) También resalta como una característica franco-flamenca la utilización de una mensuración distinta en el tenor respecto al resto de voces, visto anteriormente en la *Missa Del ojo* y en esta misa durante la sección «Osanna» (O en tenor y C2 en el resto de las voces). El experimento más sofisticado en combinación de mensuraciones ya lo había llevado a acabo Ockeghem en su misa *Prolationum* (en el Kyrie aparece la superius con C, altus con O, tenor con C y bassus con O), pero ya lo habían hecho algunos compositores anteriores como Dufay en la misa *Se la face ay pale*. Ramos de Pareja pudo conocer la obra de ambos compositores que aparecen mencionados en su tratado *Musica Practica* (Bolonia, 1482), quizá por el viaje de Ockeghem a España en 1470, cuando pudo haber estudiado su polifonía y la de compositores precedentes detenidamente.<sup>9</sup> Busnoys también tendrá un ejemplo de variedad mensural en su misa *O crux lignum triumphale*.<sup>10</sup> Más tarde, Josquin lo continúa con el virtuoso ejemplo de canon mensural en el Agnus Dei II de la misa *L'homme armé super voces musicales*.<sup>11</sup> Según Rob C. Wegman, un

---

<sup>7</sup> Albert SEAY, (ed.): *The Art of Counterpoint*. American Institute of Musicology, 1961, p. 139.

<sup>8</sup> SPARKS: *Cantus firmus in Mass...*, pp. 145-146 y 172-173. Véanse unos cuantos ejemplos de aumentación en el «Qui tollis», «Et incarnatus» y «Osanna» en la misa *L'homme armé* de Busnoys.

<sup>9</sup> Juan Ruiz JIMÉNEZ: «Cathedral soundscapes...», p. 269.

<sup>10</sup> SPARKS: *Cantus firmus in Mass...*, p. 237.

<sup>11</sup> Bonnie J. BLACKBURN: «On Compositional Process in the Fifteenth Century», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 40, nº 2 (verano, 1987), p. 211.



signo mensural prototípico en la obra de Busnoys es O2: se observa en sus misas *L'homme armé*, *O crux lignum triumphale* y en otros tantos magnificats y motetes.<sup>12</sup> Este signo equivaldría al *modus perfectum*, *tempus imperfectum*: una longa se subdivide en tres breves y cada breve en dos semibreves. Peñalosa lo utiliza en la *Missa Por la mar* desde el compás 97 hasta el final del movimiento del Credo, siendo una excepción entre las mensuraciones utilizadas en el manuscrito 2-3,<sup>13</sup> por lo que se denota su influencia extranjera. A su vez, otro caso ya destacado por Kenneth Kreitner es la elección del C2 sobre el C como signo predilecto en la obra de Peñalosa.<sup>14</sup> Siendo mucho más común la segunda mensuración entre los compositores hispanos y franco-flamencos del momento, parece una decisión intencional del compositor de Talavera, con posibles implicaciones interpretativas (véase el apartado de las mensuraciones en el capítulo 5).

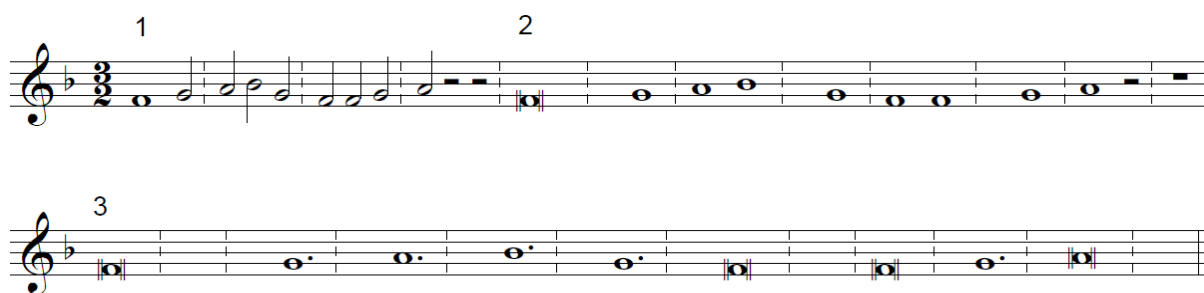
3) Otra técnica estructural empleada posteriormente por Josquin u Obrecht, entre otros, es la utilización de diferentes tipos de canon para esta misa, habiendo asimilado también el lenguaje Busnoys.<sup>15</sup> En el Gloria de la misa *Del ojo* ya se vio un ejemplo de canon retrogrado (véase el ejemplo 3.4.2.1) –que aparece de nuevo en el Kyrie de la misa *Por la mar*– entre los compases 21 a 39 con el tema B y luego A del *cantus firmus*. Otro ejemplo más llamativo se produce con una reducción del tema A en la voz superius al inicio del Sanctus: Peñalosa vuelve a resaltar el tono en la voz aguda como lo hizo a lo largo de la misa *Nunca fue pena mayor*, pero esta vez duplicando los valores progresivamente con un «Canon tempora in duplo crescat prolatio de plura en plura» [Canon en *tempo* doble; aumente cada vez más la prolación].

<sup>12</sup> «In no fewer than eight of his thirteen sacred works this sign is applied very prominently». Rob C. WEGMAN: «Another Mass of Busnoys», *Music & Letters*, vol. 71, nº 1 (febrero, 1990), pp. 2-5.

<sup>13</sup> En el manuscrito 2-3 de Tarazona existen pocos ejemplos como los magnificats a cuatro voces de Rodrigo de Morales y el de [Pedro o Alonso Hernández de] Tordesillas, la misa y la lamentación de uno de los dos hermanos anteriores en las que se utiliza una mensuración equivalente, Ø (*modus imperfectum*, *tempus perfectum*). Véase el estudio sobre el origen del magnificat polifónico de Eva ESTEVE ROLDÁN: «El surgimiento del magnificat polifónico en la Península Ibérica», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, nº 29 (2013), pp. 15-44.

<sup>14</sup> Kenneth Kreitner destacó este signo de mensuración en la *Missa Fortuna desperata* de Periquín, conservada en el mismo manuscrito, también común en Pierre de la Rue (uno de los hipotéticos compositores de esta obra), así como en la misa a tres voces de Juan Álvarez Almorox en «Franco-Flemish Elements...», p. 2576. Según Hardie, no existe distinción interpretativa entre estas mensuraciones en la obra de los hispanos: HARDIE: *The motets of Francisco de Peñalosa...*, p. 268.

<sup>15</sup> Véase el caso anteriormente explicado en las misas napolitanas *L'homme armé* atribuidas a Busnoys en Larry TODD: «Retrograde, Inversion...», pp. 54-55; o la utilización de estos recursos entre compositores como Obrecht en su misa *Petrus Apostolus* (Agnus Dei III con *cantus firmus* retrogrado-invertido), Josquin con su misa *L'homme armé super voces musicales* (Agnus Dei III retrogrado).



Ejemplo 3.4.3.2. *Cantus firmus* en la voz superius con un canon de aumentación durante el inicio del Sanctus de la *Missa Por la mar*.

4) Un último elemento de la música de Busnoys es el transporte del *cantus firmus*, siendo más tarde un recurso común en la música de la tercera y cuarta generación. En su misa *L'homme armé* transporta una cuarta descendente su famosa melodía desde el modo 1 en Sol del resto de los movimientos al modo 11 en Re durante casi todo el Credo. Peñalosa hace algo similar dentro del mismo movimiento: transportar una cuarta descendente, pero desde el modo 9 en Fa al modo 7 en Do. De tal manera el *ambitus* baja en todas las voces durante esta sección. Sin embargo, el tratamiento es distinto en comparación con Josquin, La Rue u Obrecht ya que –aunque el *cantus firmus* aparezca en otras voces como en la superius– siempre mantiene su voz transportada en la voz del tenor, mientras los otros compositores migran el material prestado, transportado o no, a otras voces (véanse recursos similares en las misas *De Sancto Donatiano* de Obrecht o de forma canonística al comienzo del Gloria en obras como *La sol fa re mi* de Josquin o *Almana* de La Rue).

Las técnicas anteriores fomentan una organización temporal en cada movimiento de la misa que generalmente se aplican sobre el tenor –la voz cantante que suele llevar el *cantus firmus* en las misas mencionadas–. Esto significa que todavía existe una jerarquización entre las voces y, por tanto, Peñalosa no continuó la tendencia compositiva de algunos compositores coetáneos europeos, que ya igualaban y democratizaban las voces y prestaban mayor atención a la expresión del texto, como Josquin u Obrecht.

Si Busnoys representaba la racionalidad formal en su época, Ockeghem, como adalid de un estilo donde las estructuras son aparentemente caprichosas –las frases melódicas se vuelven mucho más melismáticas y no son tan regulares como en las misas de Dufay o Busnoys–, tenía la habilidad de producir un resultado sonoro de lo más coherente. La misa *Por la mar* recuerda a algunos pasajes modalmente ambiguos de la

*Missa Mi-mi* en su manera de mantener una continuidad melódica, que no se suele ajustar al texto al que acompaña.<sup>16</sup> Dentro de esta última corriente, la *Missa Petrus apostolus* de Obrecht continuaría con las mismas directrices del maestro franco-flamenco.<sup>17</sup> El predominio de cadencias eludidas sobre ciertos pasajes provoca en la percepción del oyente un gesto sutil de suspensión y, con ello, un mayor encadenamiento musical. Varias cadencias deceptivas, es decir, aquellas que desde la *confinalis* Do no resuelven en la *finalis* Fa, sino que recaen sobre Re –un movimiento posteriormente denominado en el sistema tonal como cadencia rota–, se pueden observar en el Gloria de *Por la mar* (cc. 18-19, 47-48, 101-102), entre otros ejemplos. De tal manera, el contrapunto fluye sin detenerse y sin tener excesivas divisiones estructurales que corten el ritmo musical de la obra.

A esto contribuye el hecho de que los perfiles melódicos utilizados en el contrapunto libre de Peñalosa son frecuentemente ondulantes: se producen pocos saltos y se mueven generalmente por grados conjuntos ascendiendo y descendiendo. Aunque se trate de una construcción melódica muy habitual en el repertorio de esta época, parece una elección intencional y no tan notable en otras de las misas de Peñalosa. Algunos ejemplos de esta manifestación se observan durante el Credo y el Agnus Dei (véase el siguiente ejemplo). ¿Qué mejor recurso musical para representar las olas del mar?

57

S

A

T

B

pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di,

pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di,

<sup>16</sup> Lawrence F. BERNSTEIN: «Jean d'Ockeghem», en Anna Maria Busse Berger y Jesse Rodin (eds.), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2015, pp. 108-116.

<sup>17</sup> WEGMAN: *Born for the Muses...*, pp. 87-89.

Ejemplo 3.4.3.3. Melodías ondulantes en el Agnus Dei de la *Missa Por la mar* (cc. 57-63 y 78-83).

Otro elemento identificativo que se da en esta misa es el *ambitus* grave (alcanzando el Mib2 en el bassus): un elemento característico de Ockeghem –véase el Fa2 en las misas *Ma maitrese* y *Prolationum* y el Mi2 en *Cuiusvis toni*– y, más tarde, de La Rue, como seguidor de la estética del primero –véase también el registro hasta Fa2 en las misas *Alleluia* o *Almana*–. Del mismo modo, en *Por la mar* la voz aguda no se puede identificar con una tesitura de voces blancas, sino que su registro se agrava; esto indicaría que a principios del siglo XVI quizá fuese cantado por una agrupación distinta a las anteriores misas analizadas, pero similar a la plantilla de las misas *Adieu mes amours*, *L’homme armé* y *Ave Maria Peregrina* (transportada). La formación contaría con una voz mudada cantando octava grave para la superius, dos tenores y un bajo profundo –sobre todo en esta última y *Por la mar*–). Como en el caso de otros compositores franco-flamencos, las necesidades vocales de unas a otras misas de Peñalosa difieren considerablemente (obsérvese el ejemplo 3.4.1.2), de lo que automáticamente se deduce que estas tres fueron compuestas probablemente para agrupaciones concretas en la capilla.

La introducción de la *quinta* y *sexta* vox en el Credo implica el añadido de nuevas voces graves: un bassus y un tenor de ámbito reducido (Re3-Do4 en los compases 83-96). Como se ha indicado en el capítulo anterior, los cambios de texturas de *bicinia* a tríos y luego a texturas completas era un recurso puesto de moda entre los años 1460 y 1480 para generar contraste.<sup>18</sup> El Credo pasa por las siguientes texturas: a cinco – *bicinium* – trío – a seis – a cinco voces. El efecto más intenso se desarrolla con la introducción de la *sexta*

<sup>18</sup> WEGMAN: *Born for the Muses...*, p. 88.

vox, produciendo el *momentum* de la Pasión de Cristo en la oración en la enunciación del «et homo factus est» [«y se hizo hombre»]. Esta llamada de atención a la audiencia, ampliando las voces y bajando la tesitura, produce un *ethos* de solemnidad que remarca la Encarnación de Jesucristo intencionalmente.

Peñalosa ya había practicado el contrapunto ampliado en sus misas con la adición de una quinta voz en el «Kyrie II» de la *Missa L'homme armé*, en el segundo Agnus Dei de la *Missa Ave Maria Peregrina*, o con el único ejemplo a seis voces que se encuentra en el *Cancionero Musical de Palacio* (E-Mp 1335, f. ccxvii<sup>v</sup>): el *quodlibet Por las sierras de Madrid*. Conviene destacar que la plantilla al comienzo y al final del Credo de *Por la mar* tiene una formación muy similar a la de su motete *Transeunte Domino Iesu*, el único a cinco voces, por lo que pudieron haber sido interpretados en contextos similares.

Otros compositores de la tradición franco-flamenca también aumentaron el número de voces a cinco como en las misas *Sine nomine* de Ockeghem y la sexta de las seis misas *L'homme armé* del manuscrito napolitano, con posible atribución a Busnoys.<sup>19</sup> Pero la mayor expresividad retórico-musical en el contraste de texturas reducidas y a más de cuatro voces se dio en Josquin, especialmente en el tercer Agnus Dei donde pasa de cuatro a seis voces (añadiendo voces agudas) en la *Missa Da pacem*,<sup>20</sup> (con un bassus y una superius adicional) en la *Missa Hercules Dux Ferrariæ* y (añadiendo un bassus y un tenor) en la *Missa Malheur me bat*. Un caso más similar al Credo de Peñalosa es el homónimo en la *Missa Gaudeamus* de Josquin en el que, durante la sección «Et in Spiritum Sanctum», introduce una quinta voz que actúa como tenor con *cantus firmus* mientras el resto de las voces realizan contrapunto libre e imitativo. Este efecto de intensificar se produce en finales climáticos o en fragmentos importantes dentro de la misa. La preocupación por el discurso retórico en Peñalosa se observa claramente en los motetes y no de forma tan evidente en las misas; sin embargo, este es un claro ejemplo del cuidado e intensificación del texto a través de la música.

Además, en la textura a cinco del Credo, entre los compases 31 a 38 aparece la parte B del *cantus firmus* parafraseado –modificado rítmicamente– para una mayor adaptación al contrapunto del resto de las voces. Otro momento en el que aporta variedad a esta melodía es el «Kyrie II» (cc. 54-60) donde, una vez expresado en valores originales, se

---

<sup>19</sup> Judith COHEN: *The Six Anonymous L'homme Arme Masses...*, pp. 62-71.

<sup>20</sup> Aunque recientemente se consideró que esta misa es de Noel Bauldewyn. Véase Edgar H. SPARKS: *The Music of Noel Bauldewyn*. AMS, 1972, p. viii.

produce la disminución de sus figuras y seguidamente cambia su prolación a perfecta en la última cadencia (equivalente a un compás de 9/8). Peñalosa recuerda al estilo de Busnoys cuando utiliza una reducción rítmica en la melodía del tenor durante la misma parte del mismo movimiento en la *Missa O crux lignum* del franco-flamenco. A su vez esta habilidad desarrollada en la variación motívica se puede acercar al tratamiento completamente consolidado de Josquin en misas como *La sol fa re mi* (véase el respectivo movimiento).

Al igual que este último compositor franco-flamenco utiliza la creación de nuevas frases melódicas derivadas del *cantus firmus* la misa *Faisant regretz* (véase el «Pleni sunt»),<sup>21</sup> Peñalosa inserta nuevas invenciones basadas en el tema *Por la mar* durante el «Christe» (cc. 31-46) y el Gloria (cc. 56-61) para generar, de nuevo, variedad desde la unidad temática.

En general, la *Missa Por la mar* es de las más melismáticas de su corpus, por lo que se aproxima al carácter de música de Ockeghem. Para generar ese tipo de melodía prolongada, y generalmente presentada en texturas a dos o tres voces, a veces emplea una escritura casi fabordónica (véase el Credo entre los compases 1-11). Según Wegman, este tejido resultaba innovador a principios de los años 1480; en la obra de Obrecht se puede observar un caso claro en la misa *Beata viscera* (Credo, cc. 191-228).<sup>22</sup> Lo cierto es que esa textura ya se dio en numerosas obras sacras de procedencia hispana durante el siglo XV y la generación coetánea a la de Peñalosa,<sup>23</sup> por lo que podría reflejar la transmisión una práctica oral improvisatoria bastante asentada.<sup>24</sup>

Los recursos del ostinato y la secuencia, plenamente asentados en la generación de Josquin, también son frecuentes en la *Missa Por la mar*, siendo posiblemente la obra del hispano que mayor número utilice. Las misas *Cum iocunditate* de La Rue y *Faisant regretz* de Josquin utilizan materiales para el *cantus firmus* que ya son de por sí ostinatos. Este recurso se emplea en *Por la mar* durante los compases 7 a 12 del bassus. También se puede observar más de una secuencia descendente entre todas las voces en el Gloria,

---

<sup>21</sup> Walter H. RUBSAMEN: «Unifying Techniques in Selected Masses of Josquin and La Rue: A Stylistic Comparison», en Edward Elias Lowinsky y Bonnie J. Blackburn (eds.), *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference... 21-25 de junio de 1971*. Londres, Nueva York, y Toronto, 1976, pp. 369-400.

<sup>22</sup> WEGMAN: *Born for the Muses...*, pp. 105-107.

<sup>23</sup> KREITNER: *The Church Music...*, pp. 50-52.

<sup>24</sup> Véase FIORENTINO: «“Cantar por uso” and “cantar fabordón”...» y FREIS: «Cristóbal de Morales...», pp. 184-195.

cc. 22-27, muy similar a la de Josquin en *Faisant regretz* durante Credo (cc.40-45) y en el «Cum sancto» del Gloria (cc. 85-90):

The image displays two systems of a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The time signature is 3/2. The top system shows the beginning of a sequence, with the Soprano part starting on a G4 and the Bass part on a G2. The bottom system, starting at measure 21, continues the sequence with lyrics. The lyrics are: Rex ce - le - stis, De - us Pa - ter o - mni - po - tens. O - mni - po - tens. O - mni - a - gi - mus le - stis, De - us Pa - ter o - mni - po - tens. O - mni - po - tens. The Soprano part has a red line above it, and the Alto part has a red line below it.

Ejemplo 3.4.3.4. Secuencias en el Credo de la *Missa Faisant regretz* de Josquin (arriba) y en el Gloria de la *Missa Por la mar* (abajo).

Otra en textura a dúo entre superius y tenor durante el Benedictus (cc. 141-151) de *Por la mar* recuerda a la del Credo (cc. 76-86) de la misa de Obrecht *Rosa playsante* – conservada en el manuscrito de Segovia s.s., ff. 30v-31–, siendo esta a tres voces, dos de ellas en secuencia ascendente y descendente.

Esta obra puede que fuese dedicada a un gran evento por la cantidad de efectos que produce para añadir diversidad en el estilo. Su lenguaje recuerda bastante al de las misas de la etapa intermedia y madura de Obrecht: *Salve Diva Parens*, por la utilización de recursos motivicos unificadores, la abundante imitación en contraste con el estilo acordal y homofónico (frecuentemente empleado en las palabras «miserere nobis» del Gloria y Agnus Dei II y en «dona nobis pacem» del Agnus Dei III en esta y otras de sus misas),

las secuencias y la textura antifonal. También a la misa *Adieu mes amours* del franco-flamenco, de la que selecciona las imitaciones virtuosísticas a tres voces –a distancia de mínima y rítmicamente agitadas– (véase el Gloria de Obrecht, compases 12-3 y 133-41, entre otros lugares, con el Gloria, cc. 13-15 y 30-9; Sanctus cc. 4-8; Agnus Dei I, cc. 11-16 de Peñalosa).<sup>25</sup> Del mismo modo, el canon a tres voces del «Pleni sunt» en el Sanctus de Peñalosa es representativo del estilo de Josquin, como apareció también en las misas *Nunca fue pena mayor* y *Del ojo*.

Al utilizar tantas frases melismáticas, Peñalosa casi siempre conecta el final de las cadencias a la *finalis* con el inicio de una nueva frase a través de una voz que actúa como *dux* y otra como *comes*, comenzando un pequeño canon o una sucesión de imitaciones que se prolongan bastantes compases (véase el pasaje de los cc. 65-75 del Gloria). El ejemplo 3.4.1.9 también mostraba una construcción fraseológica similar en la *Missa Nunca fue pena mayor* durante el mismo movimiento. Por esta fase ya habían pasado compositores como Obrecht y Josquin, utilizando la denominada *chain structure* o estructura en la que se encadenan las sucesivas partes con recursos y procedimientos distintos para generar variedad.<sup>26</sup> Este tipo de textura también la ofrece Pedro de Escobar en los movimientos finales (Sanctus y Agnus Dei) de su misa *Rex Virginum*, que sigue el estilo internacional con imitaciones a distancia de mínima y estructuras bastante contrapuntísticas –véanse su estilo en el siguiente apartado 3.6–. Este tejido contrasta completamente con el estilo de Anchieta en la misma misa (Kyrie, Gloria, Credo) o de cualquier movimiento de la misa *Sine nomine*, en donde muestra el estilo puramente homofónico de los motetes y estructuras divididas en secciones acabadas y no enlazadas.<sup>27</sup> El caso curioso de Tordesillas –ya bien siendo cualquiera de los hermanos Pedro Hernández o Alonso Hernández– lo ha trabajado Kreitner en su última ponencia para la *American Musicological Society*.<sup>28</sup> Todavía sin conocer quién de los dos hermanos fue el compositor de la obra que se conserva en el manuscrito 2-3 de Tarazona y en el 12 de Coimbra principalmente, lo cierto es que ambos coincidieron con Peñalosa en la corte aragonesa durante al menos seis años. El investigador destaca que su estilo tiene algunos rasgos identificables del lenguaje de Peñalosa. Estudiando la misa *Sine nomine* de

<sup>25</sup> Para estudiar el estilo de ambas misas véase WEGMAN: *Born for the Muses...*, p. 178-199.

<sup>26</sup> WEGMAN: *Born for the Muses...*, p. 109.

<sup>27</sup> Véase la edición en Samuel RUBIO (ed.): *Juan de Anchieta: Opera omnia*. San Sebastián, 1980.

<sup>28</sup> Kenneth KREITNER: «The Tordesillas Perplex», *American Musicological Society*. South-Central chapter, Athens, Georgia, marzo de 2016. Agradezco al autor el envío de este paper para obtener más información sobre este compositor.



Tordesillas se percibe un tejido contrapuntístico ya desarrollado, un uso de la homofonía expresivo y premeditado, pero sin hacer alarde de virtuosismo en la manipulación del *cantus firmus* y sus recursos modales muestran grandes dotes de expresividad –véase el apartado 3.6 donde se trabajan los lenguajes compositivos de los músicos hispanos de esta generación–.

### Un estilema en sus misas

En el apartado de la *Missa Nunca fue pena mayor* apareció una melodía desconocida que se vuelve redundante en las misas de Peñalosa. Ese estilema aparece en la sección «Crucifixus» del Credo en dicha misa, así como en *Por la mar, Adieu mes amour* y *Ave Maria Peregrina*.<sup>29</sup> Los perfiles melódicos son tan semejantes que resultaría indiscutible pensar que aparecen de manera intencional en dicha sección. Estos pueden estar en Sol o en Do, pero casi siempre se caracterizan por un movimiento melódico de segunda ascendente y descendente, más uno de tercera descendente: Sol-La-Sol-Mi o Do-Re-Do-La. La continuación de las frases se asemeja más en las tres últimas misas que en *Por la mar*:

Altus y luego contrabassus. PLM

Superius y luego bassus. AMA

SAB imitativo. NFPM

Altus. AMP

Ejemplo 3.4.3.5. Estilema del «Crucifixus» en las misas *Por la mar, Adieu mes amours, Nunca fue pena mayor* y *Ave Maria Peregrina*.

<sup>29</sup> Véase el concepto estilema –término que suele utilizarse para definir los rasgos constantes característicos de un autor– en Fernando LÁZARO CARRETER: *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Gredos, 1980, p. 172.

Se ha intentado desvelar el origen de esta melodía, asociándola con alguna de procedencia gregoriana; sin embargo, aunque exista cierta analogía con un perfil localizado en el Credo V, este se produce en la mitad del canto llano y, por tanto, es poco probable que Peñalosa pensase en esta oración. Tampoco se ha podido asociar a ninguna melodía profana conocida. Si bien no aparece dicho motivo en sus misas *L'homme armé* o *Del ojo*, esta coincidencia en las demás desvela que muy posiblemente el hispano utilizase la melodía a modo de firma o elemento identitario en su obra para el momento de la crucifixión.

Al identificar este motivo recurrente como una marca distintiva en sus misas –y junto con otros elementos propios, como su lenguaje contrapuntístico, el uso de las mensuraciones o el material seleccionado como *cantus firmus*–, se puede intentar atribuir a Peñalosa algunos ejemplos de misas anónimas que se encuentran en los manuscritos hispanos cercanos a su obra.<sup>30</sup> De entre ellos, el manuscrito 12 de Coimbra (P-Cug ms. 12) contiene cinco misas anónimas sin atribuciones. De estas, solo la que se encuentra entre los folios 19v-22 y 24v-32, una *Missa sine nomine*, sí contiene el mismo motivo durante el «Crucifixus», además del motivo de la *Salve Regina* en la voz del bassus:

preparación y tiene poca variedad entre los estilos contrapuntísticos– resulta poco probable adjudicarle la autoría de esta obra. Además, el signo mensural que utiliza es C en lugar de C2, tan prototípico en el corpus del compositor. Por tanto, sería un equívoco agruparla dentro de las misas del hispano, cuando el indicio es un motivo recurrente en una sección determinada. Además, puede que ese inicio melódico proviniese de un tono común en territorio hispano puesto de moda por él y por más compositores.

Ejemplo 3.4.3.7. Inicio del «Crucifixus» en la *Missa Por la mar* (cc. 97-99).

Tal como el Credo de la *Missa Del ojo* citaba la línea melódica de *Por la mar* (recuérdese el ejemplo 3.4.2.8), Peñalosa vuelve a producir un efecto intertextual en la voz superius del «Crucifixus» de esta misa, citando un motivo B similar al de la melodía *L'homme armé* (en Fa en lugar de Sol como *finalis* de su misa homónima). Estas conexiones temáticas pueden inducir a ligar estas tres misas en su contexto. Ciertamente, son las más desarrolladas en la utilización de técnicas contrapuntísticas y recursos sofisticados.

Otro motivo recurrente entre dos de sus misas, y nada casual al expresarse a tres voces durante «Et incarnatus», es el que aparece en la voz contrabassus de la *Missa Por la Mar* (Re3-Do3-Re3-Do3-Si2-La2) junto con las voces superius, altus y bassus (en distintas tesituras y con imitaciones de quinta ascendente) en la *Ave Maria Peregrina*:

61

A Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto de Spi-ri-tu San-cto

CB Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto

B Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto de Spi-ri-tu San-cto ex

[Superius et Tenor tacet]

90 (♩=♩)

S Et in-car-na-tus est Et in-car-na-tus est

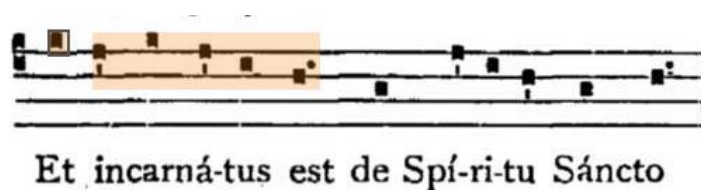
A Et in-car-na-tus est Et in-car-na-tus est de

B Et in-car-na-tus est Et in-car-na-tus est

*Et in carnatus usque et sepultus est tacet*  
[Tenor tacet]

Ejemplo 3.4.3.8. Comparación de motivos en «Et incarnatus» en las misas *Por la mar* y *Ave Maria Peregrina*.

Cabe destacar que este pasaje es bastante similar al Credo IV en su correspondiente enunciación del «Et incarnatus», aunque más tarde sus motivos varíen:



Et incarná-tus est de Spí-ri-tu Sáncto

Ejemplo 3.4.3.9. «Et incarnatus» del Credo VI, *Liber Usualis*.<sup>31</sup>

De tal manera, Peñalosa establece una relación de semejanza entre ambas misas y la melodía gregoriana. La conjunción de tonos recurrentes que se escuchan en su corpus producen un efecto auditivo que se identifica con el lenguaje de Peñalosa, envuelto entre la técnica contrapuntística procedentes de Centro Europa.

<sup>31</sup> Edición y búsqueda online en el *Liber Usualis* desde la web de McGill University (Montreal, Canadá): <http://liber.simssa.ca/#type=pnames&query=dcdcba&p=184&z=3> (consultada el 11/09/2016).

## Conclusiones

La *Missa Por la mar* se trata del ejemplo dentro del corpus de Peñalosa que más rasgos de origen extranjero integra en su lenguaje contrapuntístico. Junto con la *Missa L'homme armé*, se trata de una obra que despliega un gran número de recursos puestos de moda en Borgoña desde mediados del siglo XV. Parte de una melodía aún desconocida, que se asemeja considerablemente a la escogida por Faugues como *cantus firmus* en su *Missa Je suis en la mer*.

Las características extranjeras más llamativas se asocian al lenguaje de Antoine Busnoys: la concepción estructural del *cantus firmus*, el transporte del material prestado, la retrogradación, la diferenciación mensural entre las voces, los cánones de aumentación, la disminución de los motivos, etc. Los rasgos que se identifican con el estilo de Johannes Ockeghem se derivan del empleo de cadencias deceptivas y el encadenamiento de frases, generalmente melismáticas, con el fin de mantener la fluidez musical en todas las partes. Esta técnica produce una estructura en ocasiones irracional que, sin embargo, genera un efecto auditivo plenamente coherente.

Tanto de él como de Pierre de la Rue heredaría para este modelo el descenso en la tesitura a las voces graves (de contralto, dos tenores y un bajo), más la adición del segundo bajo y un nuevo tenor en el movimiento del Credo. El registro grave también se asocia a sus misas *L'homme armé* y *Adieu mes amours*, de lo que se deduce que muy posiblemente fuesen destinadas a una agrupación concreta y distinta con respecto a las restantes asociadas a la temática mariana –*Ave Maria Peregrina*, *Rex Virginum* y la *Missa Del ojo*–. Como se ha indicado, las hipótesis de partida parten desde los ámbitos aragones e hispalense. Puede ser que unas se generasen en un contexto y otras en otro. No pudiendo averiguar las diferencias entre las plantillas de cada institución, se hace imposible conocer para cuál estaba destinada cada misa. Si bien ambos lugares tuvieron una tradición de misas marianas para los sábados votivos bastante importante, y conociendo los datos de la vida de Peñalosa recientemente descubiertos en el capítulo 1, parece más verosímil su composición dentro del ámbito regio, dada su poca presencia en la catedral hasta su partida a Roma.

Si en la *Missa Del ojo* ya se mostraba una técnica más consolidada en el procedimiento imitativo y en la utilización de recursos contrapuntísticos, la *Missa Por la*

*mar* se acerca aún más al lenguaje estilístico de la tercera generación de compositores franco-flamencos y, sobre todo, del de Obrecht, Josquin y La Rue. Peñalosa expresa numerosas secuencias y algunos ostinatos a la manera de estos últimos, con el fin de unificar el material temático; utiliza la paráfrasis del *cantus firmus* para integrarlo en el tejido polifónico; lleva a la máxima expresión la imitación –con fugas *alla minima*– y genera contraste con un tejido acordal y, en ocasiones, con la introducción del fabordón –típico de la tradición improvisatoria hispana–. Donde más resalta su habilidad compositiva es en la relación música-texto. Poco a poco someterá la expresividad musical a los momentos textuales más importantes, como el relato de la Pasión de Jesucristo en la oración del Credo, ampliando la textura a más voces (de dos hasta seis) para generar efectos texturales a la manera de Josquin.

Si bien la inventiva en las técnicas contrapuntísticas empleadas proviene de un proceso de aprendizaje del repertorio franco-flamenco, el elemento identitario de Peñalosa se observa más en la sonoridad que en la introducción de melodías que utiliza. El Credo es el movimiento donde mayormente utiliza la conexión de varios tonos ya repetidos en otras de sus misas y así producir un enlace intertextual y musical. El hispano deja oír la parte B del tema *L'homme armé* que utilizaría, más tarde o más temprano, como *cantus firmus* para su misa homónima. Pero también se distingue una especie de sello personal a modo de firma musical en los motivos característicos de las secciones «Crucifixus» y «Et incarnatus» que se repiten en cuatro y en dos de sus misas, respectivamente. Así pues, muestra predilección por la cita –o más bien «autocita»– como ya se vio en la *Missa Del ojo*, cuando escoge el material del tema *Por la mar* y el de su *quodlibet Por las sierras de Madrid*. La intertextualidad entre las citas, por tanto, se cristaliza en una cualidad inherente a su lenguaje estilístico y liga unas y otras obras a un contexto próximo: quizá una celebración por el Descubrimiento del Nuevo Mundo con sus protagonistas.

### 3.5. LA MISA *Ave Maria Peregrina* Y LA DEVOCIÓN MARIANA

#### El material prestado y su conexión con la devoción mariana

Una de las pocas misas dedicadas a temas gregorianos en Peñalosa es *Ave Maria Peregrina*. Su *cantus firmus* proviene de diferentes melodías gregorianas empleadas para cada movimiento. La primera de ellas, y la que da nombre a la misa es la antífona gregoriana *Ave Maria* en modo 1.<sup>32</sup>

Ave Maria.

1.



A -ve Ma-rí- a, \* grá-ti- a pléna, Dóminus técum,  
benedícta tu in mu-li- é-ribus, et benedíctus frúctus vén-  
tris tú- i, Jesús. Sáncta Ma-rí- a, Máter Dé- i, óra pro  
nó-bis pecca-tóribus, nunc et in hó- ra mórtis nóstrae. Amen.

Ejemplo 3.5.1. Antífona gregoriana *Ave Maria* utilizada como *cantus firmus* en el Kyrie de la misa de Peñalosa.<sup>33</sup>

Sobre esta melodía se han basado algunos motetes de compositores como Ockeghem, De Orto, Compère, Josquin, Parsons, Willaert o Victoria; y algunas misas de Pierre de la Rue, Cristóbal de Morales y Palestrina. Cuando Peñalosa compuso la suya tan solo existía la de La Rue y varios motetes tanto hispanos como franco-flamencos basados en esta melodía (véase la tabla 3.5.1.). La antífona forma parte de la liturgia mariana interpretada el día de la Anunciación de la Virgen (25 de marzo).

<sup>32</sup> Véase *Liber usualis missæ et officii*. Tournai, Desclée & Co., 1961, p. 1861.

<sup>33</sup> Imagen extraída de *Ibid.*, p. 1861.

A la hora de crear su misa, el compositor hispano decidió insertar otras melodías distintas para las parejas Gloria-Credo y Sanctus-Agnus Dei. El primer par se basa en los movimientos gregorianos del *Liber Usualis*, Gloria XV –ya utilizado en el «Qui tollis» del Gloria de la misa *Nunca fue pena mayor*– y Credo IV –que sería utilizado en el respectivo movimiento de la *Missa Rex Virginum*–. Este hecho podría conectar simbólica e históricamente ambas obras. Para el segundo par emplearía la antífona mariana *Salve Regina*. Según Suárez-Martos, tanto el *Ave Maria*, como el *Pater Noster* o la *Salve* fueron cantos comunes para muchos oficios de vísperas y completas en el territorio hispano, pero igualmente para procesiones, octavas y novenas. Durante el tiempo de Cuaresma se interpretaban todos los días, así como en las vigilijs de las festividades de la Virgen o durante el rito mariano de los sábados por la tarde.<sup>34</sup> Sobre el uso litúrgico de estas antífonas y la expansión del rito de la *Salve* se pueden leer los estudios de Knighton y Ruiz Jiménez.<sup>35</sup>

Las antífonas que escoge Peñalosa como *cantus firmus* –*Ave Maria* y *Salve Regina*– inicialmente fueron susceptibles de ser utilizadas para composiciones franco-flamencas, y más tarde fueron difundidas por el territorio ibérico. Según Greyson Wagstaff, la *Salve Regina* a cinco voces de Josquin tuvo una gran difusión por la Península a principios del siglo XVI. Además, también fue un material adecuado como *cantus firmus* para la misa anónima que se conserva en el manuscrito 12 de Coimbra, pero el compositor del manuscrito luso decidiría basarse en el canto de tradición romana a diferencia de los hispanos, como se observa más adelante. A continuación, se muestra una tabla de las piezas que existían previamente a la composición de Peñalosa de las que pudo haber recibido cierta influencia y las composiciones posteriores que tomaron forma tras el auge de la devoción mariana:

---

<sup>34</sup> Juan María SUÁREZ MARTOS: *El rito de la salve en la catedral de Sevilla durante el siglo XVI: estudio del repertorio musical contenido en los manuscritos 5-5-20 de la Biblioteca Colombina y el libro de polifonía no. 1 de la catedral de Sevilla: estudio musicológico*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2010, p. 63

<sup>35</sup> Tess KNIGHTON: «Marian Devotions in Early Sixteenth-Century Spain: The Case of the Bishop of Palencia, Juan Rodríguez de Fonseca (1451–1524)», en Gioia Filocamo y M. Jennifer Bloxam (eds.), *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn* (Brepols, 2009), pp. 137-146; RUIZ JIMÉNEZ: *Librería de canto de órgano...*, pp. 151-152.



Compositor	Obra	Fuente
<b>Coetaneas a la actividad compositiva de Peñalosa</b>		
Ockeghem	<i>Ave Maria</i>	Ms. Chigi (V-CVbav ms Chigi C.VIII.234, ff. 139v-140r).
Josquin	<i>Ave Maria</i>	<i>Motetti A. Trentare A.</i> Venecia, Ottaviano Petrucci, 1502, ff. A2v-A4r.
Compère	<i>Ave Maria</i>	<i>Motetti A. Trentare A.</i> Venecia, Ottaviano Petrucci, 1502, ff. D4v, D7r.
[Nicolas Craen]	<i>Ave Maria</i>	<i>Motetti A. Trentare A.</i> Venecia, Ottaviano Petrucci, 1502, ff. E2v-E3r.
De Orto	<i>Ave Maria</i>	Petrus Castellanus (ed.): <i>Harmonice musices odhecaton A.</i> Venecia, Ottaviano Petrucci, 1501, ff. A3v-A4r.
Fernand Pérez de Medina Juan Ponce, Juan de Anchieta, Rivaflecha y Pedro de Escobar	<i>Salve Regina</i>	Ms. 5-5-20 de la catedral de Sevilla (E-Sco 5-5-20). <sup>36</sup>
<b>Posteriores a la actividad compositiva de Peñalosa</b>		
Dom Bento y anónimo	<i>Salve Regina</i>	Ms. 12 Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (P-Cug mm. 12).
Anónimo	<i>Missa Salve Regina</i>	Ms. 12 Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (P-Cug mm. 12).
Josquin	<i>Salve Regina</i>	Ms. 1 de la catedral de Sevilla (E-Sc ms. 1); Ms. 7 Orfeo Catalá (E-Boc ms. 7); Ms. 681 de la catedral de Barcelona (E-Bbc Ms. 681); y el Ms. 17 de la catedral de Zaragoza (E-Zvp Armario C-3, MS 17).
Josquin, La Rue, Divitis, Richafort, Rener, Pipelare, Molinet, Vinders, Bauldeweyn, Obrecht, Lebrun, Reingot, de Vourda, Ghiselin, Vinders, Craen	<i>Salve Regina</i>	Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs, ms. 34). Manuscrito exclusivo de <i>Salve Regina</i> . Origen: Bruselas/Mechelen, 1521-1530.
Morales, Guerrero, Pedro Fernández, Gombert, Cevallos	<i>Salve Regina</i>	Ms. 1 de la catedral de Sevilla (E-Sc ms. 1).
Josquin, Jachet, Morales, Guerrero	<i>Ave Maria</i>	Ms. 1 de la catedral de Sevilla (E-Sc ms. 1).

Tabla 3.5.1. Obras basadas en la *Salve Regina* y el *Ave Maria* compuestas a principios del siglo XVI.

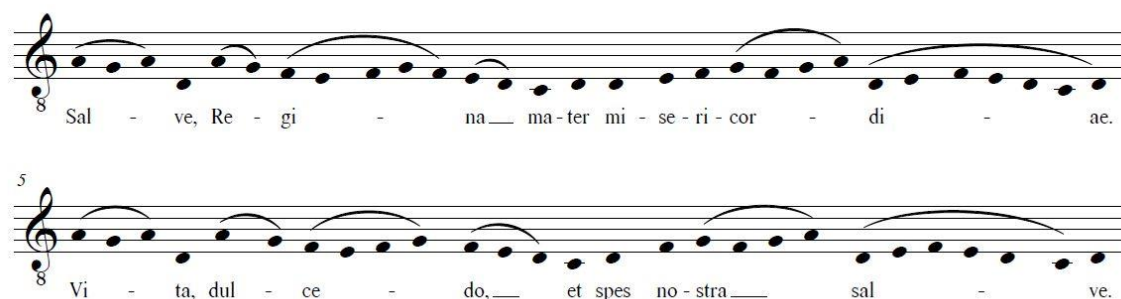
La versión de la melodía utilizada por Peñalosa difiere considerablemente de la de la tradición litúrgica romana. Robert Snow destaca cinco variantes de la melodía de la *Salve Regina*, conservadas en diferentes antifonarios: Alcalá de Henares (1515), Zaragoza (1548), Sevilla (1565), Ciudad de México (1584) y la catedral de Granada (s.a.).<sup>37</sup> Las composiciones derivadas de ese canto que se conservan en el manuscrito 5-5-20, en el

<sup>36</sup> Para más información sobre este volumen con numerosos motetes de la Salve, véase el estudio de Tess KNIGHTON: «“Motetes de la Salve”: Some Thoughts on the Provenance, Compilation and Use of Seville, Biblioteca Colombina 5-5-20», en Michael B. O'Connor y Walter Aaron Clark (eds.), *The Treasures of the Golden Age: Essays in Honor of Robert M. Stevenson*. Pendragon Press, 2012, pp. 29-58.

<sup>37</sup> Robert Joseph SNOW: *A New-world collection of polyphony for Holy Week and the Salve service: Guatemala City, Cathedral Archive, music MS 4*. Chicago London University of Chicago Press, cop. 1996, pp. 68-72, donde se muestran las diferentes versiones de la *Salve Regina*.

ms. 1 de la catedral hispalense, así como el modelo melódico escogido para la misa de Peñalosa provienen de la versión hispalense que se conserva en el libro de 1565 que citan tanto Snow como Suárez Martos.<sup>38</sup> El investigador americano concluye que el caso de esta melodía sevillana pertenece a una tipología independiente que no se divulgaría por otras instituciones eclesiásticas hispanas.

### Salve Regina



Ejemplo 3.5.2. Melodía de la *Salve Regina* en Sevilla, 1565.

Todas las obras representadas en la tabla 3.5.1. se crearon bajo un ambiente de devoción íntima profesada a la Virgen en su sufrimiento por la muerte de Cristo, o en su capacidad de amar como una madre a toda la humanidad.<sup>39</sup> De las distintas devociones marianas de Castilla, la *Devotio Moderna* tendría un mayor arraigo a finales de siglo en Castilla, con los *Libros de Horas* de la Reina Católica,<sup>40</sup> e influirían notablemente en la imaginería de los textos en los motetes de Peñalosa, como ya demostró Hardie.<sup>41</sup> Sin embargo, en las misas no se ha mostrado ni un ápice de este tipo de manifestación donde, que temáticamente la *Devotio* tiene que ver más con el sufrimiento de María en la crucifixión de Jesús, en entender la agonía e imaginarla para comprender el acto de fe. Estas obras irían más encaminadas al segundo eje que es el amor de la Virgen como madre

<sup>38</sup> La melodía aparece citada en SUÁREZ MARTOS: *El rito de la salve...* p. 153 como «Sevilla, 1565». Puede tratarse del *Breve Compendium* que cita Lucy HRUZA: «Multiple settings of the Salve Regina antiphon: Tomás Luis de Victoria contribution to the Renaissance veneration of the Virgin Mary», en David Crawford y George Grayson Wagstaff (eds.), *Encomium Musicae. Essays in Honor of Robert J. Snow*. Nueva York, Pendragon Press, 2002, p. 420; o en SNOW: *A New-world collection...*, pp. 68-73. donde se muestra la versión hispalense de la *Salve Regina*.

<sup>39</sup> Véase el estudio de Knighton para el caso hispano. KNIGHTON: «Music and Devotion at the Court of the Catholic Monarchs», en David Hook (ed.), *The Spain of the Catholic Monarchs. Papers from the Quincentenary Conference*. Bristol, 2004, pp. 206-225.

<sup>40</sup> Cynthia ROBINSON: *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin, Christ, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. Penn State Press, 2013, pp. 2-30.

<sup>41</sup> HARDIE: *The Motets of Francisco de Peñalosa...*

o abogada de la humanidad y la personificación simbólica de Isabel la Católica como Virgen de los castellanos, como ya ha apuntado Knighton.<sup>42</sup>

La relación simbólica de la *Salve Regina* en esta misa está directamente relacionada con esa asociación. Esta pieza fue la más popular de las cuatro antífonas marianas para la liturgia hispana, así como parte de la liturgia europea.<sup>43</sup> Tess Knighton estudió la fundación del servicio de la Salve los sábados en la catedral de Palencia, establecido por Juan Rodríguez de Fonseca, donde la polifonía también estaba presente.<sup>44</sup> La Salve tenía lugar, según la tradición ibérica, después de la celebración de la misa mariana los sábados por la tarde en muchísimas iglesias y capillas de aquel tiempo; en la catedral hispalense se ofrecía en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua,<sup>45</sup> donde posiblemente esté enterrado Peñalosa (como se vio en la biografía).

Para establecer aún más conexiones simbólicas, Peñalosa utilizaría en retrogradación el tenor de la *chanson De tous biens plaine* de Hayne van Ghizeghem para la respectiva voz durante el segundo Agnus Dei conjugado con la *Salve Regina* en la voz aguda, cuadrando perfectamente las melodías en valores aumentados. Las indicaciones latinas son «canon per antiphrasim» para la *chanson* –entendido como canon invertido tradicionalmente–<sup>46</sup> y «canon quod nemini michi deficit» –cuya traducción «canon que me reduce hasta la nada» equivaldría a un canon en disminución–. Sin embargo, tras numerosos intentos de transcripción, las soluciones musicales más pertinentes se derivan del canon retrogradado para la voz del tenor y la expresión directa de la melodía de la *Salve* en la *superius*.

De cualquier manera, la combinación de estas melodías ofrece un significado semántico nuevo a la misa: su asociación a la devoción mariana. Según Mario Muñoz, la misa *Ave Maria Peregrina* no se decantaría por completo por la vertiente devota, si bien

---

<sup>42</sup> KNIGHTON: «Music and devotion...», pp. 214-215.

<sup>43</sup> Véase Michael O'CONNOR: «The Polyphonic Marian Antiphon in Renaissance Spain», O'Connor y Walter Aaron Clark (eds.), *The Treasures of the Golden Age: Essays in Honor of Robert M. Stevenson*. Pendragon Press, 2012, p. 89.

<sup>44</sup> El viaje de este a Flandes –con la consecuente absorción de las prácticas devocionales y artísticas de la corte flamenca– y más tarde a otras catedrales, como la de Granada y Sevilla, e instituciones eclesiásticas influenciaron al obispo, por lo que decidió exportar dichas celebraciones y tradiciones devocionales a la capilla de la catedral palentina. Véase Tess KNIGHTON: «“Motetes de la Salve...», pp. 29-58.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>46</sup> Katelijne SCHILTZ: *Music and Riddle Culture in the Renaissance*. Cambridge University Press, 2015, p. 422.

presentan rasgos piadosos.<sup>47</sup> Esta no se asociaría a corrientes como la *Devotio Moderna*,<sup>48</sup> pero sí enlazaría con numerosas tendencias difundidas en la época para la devoción a la virgen. Como señala Suárez Martos, el rito de la Salve encajaba perfectamente en esta nueva concepción religiosa aplicada en el territorio hispano, pues se trataba de una representación «culta» sobre un acontecimiento de origen popular: la devoción a la Virgen.<sup>49</sup>

Por otro lado, David J. Rothenberg señala que la devoción mariana y el amor secular estaban constantemente conectados en los géneros sacros y seculares de expresiones artísticas, literarias y musicales de finales de la Edad Media.<sup>50</sup> A partir de 1450, los compositores comenzaron a citar el tenor de *chansons* para la respectiva voz de nuevas creaciones polifónicas para generar numerosas conexiones simbólicas. El *rondeau De tous biens plaine* de Ghizeghem era una de las piezas más escuchadas y distribuidas por la Europa de finales del siglo XV y principios del XVI, como señala Rothenberg.<sup>51</sup> Su letra es prototípica de géneros del amor cortés o la *chanson courtoise*:

De tous biens plaine est ma maistresse,	Mi señora está llena de gracia,
Chascun luy doit tribute d'honneur;	que todos le deben tributo de honor,
Car assouvy est en valeur	porque ella es en virtud perfecta
Autant que jamais fut déesse.	como siempre fue cualquier diosa. <sup>1</sup>

La letra expresa claramente esa simbiosis entre lo sagrado y lo profano, equiparando la virtud de la amada a la de la Virgen. Además, la referencia «De tous biens plaine» está estrechamente ligada a las palabras «gratia plena», que a su vez conectan con la antifona

---

<sup>47</sup> Mario MUÑOZ CARRASCO: «Influencia de la *Devotio Moderna* en la corte de los Reyes Católicos: el mecenazgo piadoso ejemplificado en Francisco de Peñalosa», en Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.), *Musicología global, musicología local*. Madrid, 2013, pp. 2084-2086.

<sup>48</sup> Véase el estudio sobre las diferentes manifestaciones de devoción mariana en Castilla de Cynthia ROBINSON: *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin, Christ, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. Penn State Press, 2013; y en el plano musicológico, véase sobre todo KNIGHTON: «Marian devotions...», pp. 137-146; o ID: «“Motetes de la Salve”...», pp. 29-58.

<sup>49</sup> Grayson WAGSTAFF: «Mary's Own: Josquin's Five-Part *Salve Regina* and Marian Devotions in Spain», *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 52, nº 1 (2002), pp. 3-4.

<sup>50</sup> David J. ROTHENBERG: *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*. Oxford University Press, 2011, pp. 5-6.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>1</sup> Traducción propia desde *Ibid.*, pp. 160-161.

*Ave Maria* o las palabras del arcángel Gabriel en la oración a María en la Anunciación (Lucas, 1:28). Rothenberg logra asociar simbólicamente aún más la letra de la *chanson* con el Libro de las Horas y las oraciones marianas. En las quince promesas de la Virgen aparece: «Doulce dame de misericorde, mere de pitie, fontaine **de tous biens**, qui portastes ihesu crist...».<sup>1</sup> Por tanto, la famosa *chanson* de Ghizeghem parece completamente relacionada a aspectos de devoción mariana a finales del siglo XV.

Peñalosa no sería el primer compositor que insertaría el tenor de la canción profana en obras de carácter sacro: Compère ya lo hizo anteriormente en *Omnium honorum plena* –rezo dedicado a la Virgen–; y Josquin con un Credo que con dicho tenor de la *chanson* como *cantus firmus* y con *Victimae paschali laudes* donde las tres voces graves parafrasean las voces de la *chanson* mientras la superius realiza primeramente la melodía *D'unt aultre amer* de Ockeghem y luego la superius de Ghizeghem.<sup>2</sup> La primera idea de insertar la *chanson* en un movimiento de misa la pudo haber generado Josquin durante su periodo como cantor de la Capilla Sixtina. La pieza fue copiada entre las décadas de 1480 y 1490 en el manuscrito V-CVbav Capp. Sist. 41.<sup>3</sup> Además, el procedimiento utilizado en Peñalosa es muy similar al del franco-flamenco: ambos emplean melodías litúrgicas para las voces agudas –Josquin el Credo I y Peñalosa la *Salve Regina*– mientras suena en valores largos el tenor de la *chanson* en el tenor de ambas versiones. El elemento innovador en el hispano fue ofrecerlo de forma retrogradada, algo que Rothenberg asocia a la historia apócrifa de la angustia de Cristo al bajar al infierno y volver victorioso después de la Crucifixión.<sup>4</sup> Merece la pena destacar la conexión simbólica –anteriormente resaltada por Craig Wright, que señala el Agnus Dei como el movimiento prototípico para el recurso de la retrogradación–<sup>5</sup> que realiza Rothenberg para este movimiento de Peñalosa:

Parece que, al final del Agnus Dei, Peñalosa añade un matiz cristológico al simbolismo mariano de la misa *Ave Maria Peregrina*. María, que es «nuestra vida, dulzura y esperanza» (en la *Salve Regina*) también es «llena de gracia» (del *De tous biens plaine*), y reza a Cristo,

---

<sup>1</sup> Copiado de NHA vY 550, un Libro de horas usado en el norte de Francia, ca. 1475. Visto en *Ibid.*, p. 163.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>3</sup> Richard SHERR: *Papal Music Manuscripts in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*. Renaissance Manuscript Studies 5. Neuhausen, American Institute of Musicology, 1996, p. 156.

<sup>4</sup> ROTHENBERG: *The Flower of Paradise...* p. 178.

<sup>5</sup> CRAIG WRIGHT: *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology, and Music*. Cambridge, Mass y Londres, Harvard University Press, 2001, pp. 159-205.

el cordero de Dios (Agnus Dei) que, como resultado de la misa de Peñalosa, podría liberar a los mortales de este valle de lágrimas.<sup>6</sup>

A su vez, el caso de esta misa parece tener connotaciones muy ligadas a la imagen de la Reina Católica ligada a la representación de la Virgen. La intertextualidad producida entre la *chanson* de Ghizeghem («Mi señora está llena de gracia [...] como siempre fue cualquier diosa») y la antífona de la *Salve Regina* («Dios te salve, Reina y Madre de Misericordia...») en el movimiento final de Peñalosa denota muchas referencias a la Reina Católica. En la época, la analogía de la reina Isabel como Virgen se muestra en numerosas manifestaciones artísticas y culturales: en una de las *Coplas de «Vita Christi»* (1482) del fraile franciscano Íñigo Mendoza asocia la imagen de la reina Isabel a María; de la misma forma que el literato Diego de San Pedro, en su *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491), en un pasaje que hace referencia a la Reina Católica se muestra en verso:

La más alta maravilla  
de cuantas pensar pod[á]is,  
después de la sin manzilla [María la Inmaculada],  
es la Reina de Castilla.<sup>7</sup>

Además de las obras literarias, también tenemos el retrato de Isabel que aparece en la escena religiosa de *La Virgen de los Reyes Católicos*, un cuadro anónimo de entre 1491 y 1493 que se



Ilustración 3.4.1. Anónimo, *La Virgen de los Reyes Católicos*, ca. 1491-1493.

conserva en el Museo Nacional del Prado. En él se muestra a la virgen como protagonista en su trono con varios personajes (los mismos Reyes Católicos, los inquisidores Pedro Arbués, Tomás de Torquemada, y los santos Domingo y Tomás) a su alrededor adorándola. Según Sandra Ferrer Valero, el rostro de Isabel se muestra idealizado; el

<sup>6</sup> «It appears that in the final Agnus Dei, Peñalosa adds a Christological layer to the primarily Marian symbolism of the *Missa Ave Maria Peregrina*. Mary, who is “our life, sweetness, and hope” (from the *Salve Regina*) is also “full of all goodness” (from *De tous biens plaine*), and prays to Christ, the lamb of God (Agnus Dei), who, as a result of Peñalosa’s mass, might release mortals from this vale of tears». ROTHENBERG: *The Flower of Paradise...* p. 178.

<sup>7</sup> John EDWARDS: *Isabel la Católica: poder y fama*. Marcial Pons Historia, 2004, pp. 62-70.

cuadro representa la importancia de la fe católica en la vida privada de la reina y en todo su reinado.<sup>8</sup>

Por último, Elizabeth T. Howe señala un texto del humanista cortesano Pedro Mártir de Anglería –que por aquel momento se encontraba en la corte– en el que hace referencia a Isabel cuando lanza una pregunta retórica al arzobispo de Granada (fray Hernando de Talavera): «fuera de la Virgen, madre de Dios, ¿cuál otra podréis señalarme entre las que la Iglesia venera en el catálogo de las santas que la supera en la piedad, en la pureza, en la honestidad?». <sup>9</sup> Ambos personajes admiraban a la Reina Católica, como apunta la investigadora, y la consideraban llena de piedad y virtud, cualidades que la asemejaban a la Virgen María. Incluso también llegaron a asociarla con esta función espiritual al ser la madre del príncipe Juan, cuya imagen virtual de mesías de los reinos hispanos se hizo cada vez más frecuente hasta su prematura muerte.<sup>10</sup>

Muy posiblemente, el compositor hispano –imbuído en el ambiente religioso cortesano– quisiera honrar a su reina con la composición de una misa con referencias simbólicas a la Virgen. Para ello, tal vez se pudo haber influenciado cualquiera de los *Ave Maria* y *Salve Regina* polifónicos de autores franco-flamencos e hispanos que se conservaban en manuscritos ibéricos. Tanto la misa de Peñalosa como sus motetes más devocionales –*Ave Regina caelorum*, *Ave vera Caro Christi*, *Ave verum corpus natum*, *Precor te* y *Sancta Mater, istud agas*– responden a las necesidades litúrgicas de la espiritualidad asociada a la devoción mariana –ligada a su reina– y el sentimiento pietista en muchos aspectos musicales que se verán a continuación.

### **Aspectos modales y tratamiento del *cantus firmus***

Las obras destinadas a la devoción mariana no solo comparten aspectos semánticos y simbólicos, sino también musicales. Por los estudios sobre La Rue, Josquin y Obrecht, de Meconi, Fallows y Wegman respectivamente, sabemos que las misas asociadas a la Virgen suelen compartir la característica de utilizar «claves altas» (o *chiavette*) –es decir,

---

<sup>8</sup> Véase Sandra FERRER VALERO: *Breve historia de Isabel la Católica*. Ediciones Nowtilus, 2017. <https://books.google.es/books?id=DCILDgAAQBAJ&pg=PT62&dq=la+virgen+de+los+reyes+breve+historia&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjAroOI5LzTAhXCPBoKHYZmA44Q6AEIMDAC#v=onepage&q=la%20virgen%20de%20los%20reyes%20breve%20historia&f=false> (consultada el 24/04/2017).

<sup>9</sup> Elizabeth Teresa HOWE: *Education and Women in the Early Modern Hispanic World*. Ashgate Publishing, Ltd., 2008, pp. 41-42.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 41.

agrupación de Sol<sup>2ª</sup> (superius) - Do<sup>2ª</sup> (altus) - Do<sup>3ª</sup> (tenor) - Do<sup>4ª</sup>/Fa<sup>4ª</sup>/Fa<sup>3ª</sup> (bassus)– y, al mismo tiempo, muchas de ellas suelen tener *finalis* en Sol con un bemol en la armadura.<sup>11</sup> Esto generalmente tiene que ver con el material común que comparten, por ejemplo, las antífonas marianas *Salve Regina* (modo 1, que suele ir transportado a Sol), *Ave Maria* (también en modo 1 pero con Sib, que se suelen transportar a Sol para estas obras).

Tradicionalmente, esta combinación de claves o *chiavette* fue objeto de especulación por parte de teóricos que expresaron las costumbres del siglo XVI como Ganassi (*Lettonne seconda*, 1543), Banchieri (*Cartella overo Regole*, 1601) o Picerli (*Specchio secondo di musica*, 1631). Según el primer tratadista, cuando había *chiavette* se debe transportar todo una 5ª descendente; los otros teóricos lo corroboran, con la excepción de transportar 4ª descendente cuando había un bemol en la armadura.<sup>12</sup> Estas características las compartirán los posteriores compositores hispanos Alonso Lobo –para la *Missa Beata virgine* y la *Missa Sancta Maria*–, o Francisco Guerrero, con sus piezas polifónicas *Salve Regina* I y II, y *Alma Redemptoris mater*, como ha señalado recientemente Owen Rees.<sup>13</sup>

La *Missa Ave Maria Peregrina* utiliza la misma combinación de claves altas para todos sus movimientos, excepto para el Agnus Dei I (claves: Do<sup>2ª</sup>/Do<sup>2ª</sup>/Do<sup>2ª</sup>/Fa<sup>3ª</sup>). Por tanto, siguiendo las reglas de la tratadística anterior, en nuestra edición se han transportado dichas partes una cuarta descendente y se ha eliminado el bemol de la armadura.<sup>14</sup> Como ocurría con el carácter modal de la *Missa Nunca fue pena mayor*, esta misa es ambigua: originalmente se encuentra en modo 1-2 en Sol (con el Sib en la armadura) –modalidad que también emplea para su misa *Adieu mes amours*– y tras el transporte se convierte en 1-2 en Re. Sin embargo, por el carácter modal de la antífona –que añade el bemol al modo 1 como alteración accidental cuando se produce en la primera cláusula– y en múltiples ocasiones por *causa necessitatis* de la *musica ficta*, la modalidad

---

<sup>11</sup> Véanse los casos de La Rue para la misa *Ave Maria*, *De Beata Virgine*, *De Virginibus* o la misa *Inviolata* MECONI: *Pierre de la Rue and the musical life...*, pp. 112-113; la misa *Beata Virgine* de Josquin FALLOWS: *Josquin...*, p. 315; o para la *Salve Regina* de Obrecht WEGMAN: *Born for the muses...*, p. 313.

<sup>12</sup> Patrizio BARBIERI: «Chiavette», *NG*. Edición online (consultada el 27/12/2016). Véanse también los artículos de Andrew Johnstone: «“High” clefs in composition and performance», *Early Music*, vol. 34, nº 1 (2006), pp. 29-53

<sup>13</sup> Véase el artículo de Owen REES: «Case study: Seville Cathedral’s music in performance, 1549-1599», en Colin Lawson y Robin Stowell (eds.), *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge University Press, 2012.

<sup>14</sup> Ni la edición de Higinio Anglés, Martyn Imrie o Dionisio Preciado presentan este transporte inferior y se muestran en la altura del manuscrito.



tiende a la sonoridad de los modos 11-12 en Re. Pierre de la Rue mantiene el carácter de la modalidad gregoriana bemolizada utilizando el modo 11 directamente para su misa homónima.

«Kyrie I»

«Christe»

Ejemplo 3.5.3. Tratamiento del *cantus firmus* en el «Kyrie I» y «Christe» de la *Missa Ave Maria* Peregrina de Peñalosa.

Aunque el tratamiento modal ya es de por sí ambiguo, Peñalosa lo lleva al extremo transportando el *cantus firmus* en el «Kyrie I» y el «Christe». Como se muestra en el ejemplo anterior, durante la primera parte del «Kyrie I» el *cantus firmus* se muestra en el modo de la antifona, con *finalis* en Re (y con Sib en *musica ficta*); en el compás 16 lo transportará ascendentemente a Sol. Las cadencias en esta primera sección recaen en *finalis* y *confinalis* (con tercera del acorde en el compás 19). Durante el «Christe» producirá el mismo efecto, trasportando el diseño melódico una cuarta ascendente y en valores largos, destacados sobre el tejido contrapuntístico. De tal manera, Peñalosa aporta variedad sonora a través del uso de varios centros modales para una misma sección, asemejando su estilo al de Gilles Binchois.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Véanse algunos ejemplos en los *Kyrie Angelorum* y *Kyrie Apostolorum* de Guilles Binchois, con texturas muy semejantes a las de Francisco de Peñalosa en esta misa.

La riqueza musical que ofrece el compositor destaca en el «Christe» y «Kyrie II» por el uso de estructuras imitativas, del mismo modo que hace Pierre de la Rue en ambas secciones de la *Missa Ave Maria*. Tanto el hispano como el borgoñón cuidan muy bien la resolución de las disonancias. La diferencia estilística reside –como se vio también en otras misas– en el mayor número de resoluciones cadenciales de Peñalosa con respecto al mínimo reposo producido en La Rue a través de amplias frases melismáticas. Este utiliza cadencias únicamente a final de sección, redondeando la estructura general de cada parte de forma equilibrada (25 breves en «Kyrie I», 28 en «Christe» y 27 en «Kyrie II»); sin embargo, Peñalosa considera como sección fundamental el «Christe», que amplía a 47 breves –los «Kyries I y II» solo habían durado 30 y 25 breves, respectivamente– para insertar recursos que intensifican el discurso musical. Como se muestra en el ejemplo 3.5.3, la segunda parte del *cantus firmus* se expresa en el tenor en valores triplicados durante esta parte del «Christe» –cambia la mensuración de esta voz a O2 mientras las restantes continúan en C2–. El compositor hispano idea esta parte como un discurso retórico en dos secciones distintas: el perfil melódico original (cc. 31-51) y el transportado a Sol más el original nuevamente (cc. 52-76). Para producir una sensación anticlimática y climática introduce diseños melódicos imitativos descendentes para la primera parte –utilizando un modelo de secuencia de 2ª descendente que emplea Josquin en repetidas ocasiones (como en la *Missa Sine nomine*, Credo, cc. 59–70), y que más tarde Morales adoptará para sus misas–.<sup>16</sup> En la segunda parte, realiza un efecto inverso alternando diseños ascendentes entre las voces para alcanzar –tras una cadencia prolongada– la sección «Kyrie II».

Este fin climático conduce a las entradas imitativas por 4ª, 5ª y 8ª entre altus/tenor/superius/bassus, del mismo modo que La Rue en la equivalente sección. El *cantus firmus* aparece reducido en valores en el tenor para dar mayor agilidad contrapuntística, mientras el bassus prosigue con la imitación del mismo parafraseado. La alteración de los valores de la melodía prestada recuerda mucho al tratamiento que da para la misa *L'homme armé*, como se verá a continuación:

---

<sup>16</sup> Véanse estos recursos en Bernadette NELSON: «Josquin in the Music of Morales. Musico-Rhetorical Devices in *Salve Regina* and Other Works», en M. O'Connor y W. Clark (eds.), *Treasures of the Golden Age. Essays in Honor of Robert Stevenson*. Hillsdale, Nueva York, Pendragon Press, 2012, pp. 295-320.

Ejemplo 3.5.4. Comparación de movimiento contrapuntístico en el «Kyrie II» de las misas *Ave Maria Peregrina* de Peñalosa (arriba) y *Ave Maria La Rue* (abajo), respectivamente.

Los recursos que aparecen en el primer movimiento muestran una variedad musical muy trabajada y recuerdan al estilo predominante de Josquin y Obrecht. Los motivos repetidos a modo de ostinato (Kyrie, voz del bassus, cc. 87-90) marcan esas influencias del primer compositor (véanse las misas *Faisant regretz*, *Gaudeamus*, *La sol fa re mi*), al igual que Peñalosa también utilizaba diseños recurrentes en su *Missa Nunca fue pena mayor*. El hispano plasma la diversidad rítmica a través de cadencias a la *finalis* para concluir un movimiento en valores reducidos de semimínima (véase el siguiente ejemplo), o cambiando la prolación a perfecta como hace en la *Missa Por la mar* («Kyrie II», cc. 54-60). Como se dijo anteriormente, Peñalosa adoptaba estos recursos de Busnoys en su *Missa O crux lignum* o del mismo Josquin en *La sol fa re mi*.

Ejemplo 3.5.5. Final del Kyrie de la *Missa Ave Maria Peregrina* de Peñalosa.

El sustento para los movimientos del Gloria y Credo son el Gloria XV y el Credo IV, respectivamente (véanse las siguientes ilustraciones). Peñalosa unifica temáticamente cada movimiento insertando múltiples imitaciones del diseño melódico de cada uno de los temas y parafraseando constantemente la melodía gregoriana en ambos movimientos. Mientras traslada el *cantus firmus* modificado rítmica-melódicamente al altus durante el Gloria, vuelve a regresar al tenor durante el Credo. Como se vio anteriormente, esta no es la primera vez que el compositor utilizaba la melodía gregoriana del Gloria XV: ya se había producido en el «Qui tollis» del Gloria de la misa *Nunca fue pena mayor*. Este hecho podría conectar simbólica e históricamente ambas obras, aunque probablemente Peñalosa lo escogiese como un efecto natural de componer un Gloria y elegir un tema completamente difundido en su contexto litúrgico.

S  
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-ne vo-lun-ta-tis. Vo-lun-

A  
8  
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-

T  
8  
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus

B  
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-ne

Ejemplo 3.5.6. Gloria XV gregoriano en el Gloria de la *Missa Ave Maria Peregrina* (altus, cc. 1-8).<sup>17</sup>

IV. XV. c.

1. C Rédo in únum Dé-um, Pátrem omnipotén-tem, fa-

ctórem caéli et tér-rae, vi-si-bí-li-um ómni-um, et invi-si-

7

S  
mni-po-ten-tem, fa-cto-rem ce-li et ter-re,

A  
8  
ten-tem, fa-cto-rem ce-li et ter-re, vi-si-bi-li-

T  
8  
Pa-trem o-mni-po-ten-tem, fa-cto-rem ce-li

B  
trem o-mni-po-ten-tem, fa-cto-rem ce-li et ter-

Ejemplo 3.5.7. Credo IV gregoriano en el Credo de la *Missa Ave Maria Peregrina* (altus, cc. 1-8).<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Véase *Liber usualis missæ et officii*. Tournai, Desclée & Co., 1961, pp. 57-58.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 71-72.

Para el comienzo del Credo, Peñalosa extrae el material temático de la escala descendente que aparece en la segunda cláusula del tenor gregoriano para las restantes voces (véase el anterior ejemplo). De manera sucesiva, casi todas las imitaciones introducidas tienen que ver con diseños transportados extraídos de la melodía litúrgica trabajados magistralmente. La textura de los movimientos Gloria y Credo tienen características similares al ser considerablemente cristalinos en textura: la locución del texto es muy clara a través de un contrapunto bastante silábico y no excesivamente elaborado, existen numerosas partes homofónicas en los puntos más importantes de las oraciones (como ocurre en las anteriores misas analizadas, de forma bastante convencionalizada por su tradición musical) y ambas melodías gregorianas utilizadas como *cantus firmus* son claramente perceptibles por el oyente.

Aunque las frases tengan un carácter bastante melismático en comparación con las restantes misas de Peñalosa, la atención al texto es mayor que a la música en estos movimientos. Sin embargo, el momento de mayor libertad motívica son las cadencias; estas se alargan considerablemente dando indicios de que pudieron haber sido improvisadas (véanse los ejemplos en el apartado 5.2). El «Cum Sancto Spiritu» –como siempre, agitado rítmicamente al pasar el *tempus* imperfecto a perfecto– es una muestra de cadencia prolongada sobre la *finalis* Re, con numerosos movimientos de 3ª y 4ª paralelas (véase cc. 154-162) prototípicas del fabordón. En la siguiente cadencia se puede observar una sonoridad nada convencional: Peñalosa introduce el Si –con bemol por la *musica ficta*– como adorno de la *finalis* (Re) que se debería mantener reglamentariamente en la voz del altus. El resultado es una sensación de pseudo-reposo utilizado con probables intenciones retóricas del texto «vivos et mortuos», de la misma forma que se encuentra dicho recurso en algunos motetes del autor y de Anchieta cuando se menciona la muerte.

159

S et mor - tu - os: qs: b

A mor - tu - os: b

T et mor - tu - os: b

B et mor - tu - os: b

Ejemplo 3.5.8. Cadencia durante el Credo (cc. 159-162) de la *Missa Ave Maria Peregrina*.

El tratamiento del *cantus firmus* –basado en la melodía de la *Salve Regina*– es bastante clásico en el Sanctus y Agnus Dei I: aparece destacado en valores largos en el tenor y el bassus, respectivamente. Sin embargo, Peñalosa logra dar variedad a través de la reducción de texturas a 2, 3 y 4 voces. El *bicinium* de los compases 1-7 del Sanctus, la textura a tres del «Pleni sunt» y las estructuras imitativas a cuatro del «Osanna» son recursos prototípicos en su estilo y en el de las misas de Josquin y De Orto. Uno de los rasgos más significativos entre los tres autores es el ostinato que Peñalosa introduce en el Benedictus en las palabras «In nomine» del bassus (cc. 120-127), de nuevo a la manera de Josquin en su misa *La sol fa re mi* o como produce en su motete *Illibata Dei virgo nutrix*, también de temática mariana; otro llamativo ejemplo es el Benedictus de la *Missa Ad fugam* de De Orto (bassus, cc. 74-92) como recursos musicales transmitidos en la Roma de 1470-1480 y conservados en manuscritos como V-CVbav MS Capp. Sist. 35 y 41.<sup>19</sup>

Tanto el Benedictus como el Agnus Dei I son movimientos compuestos sobre los motivos de la antifona en las palabras «Spes nostra salve» (Re3-Fa3-Sol3-La3). El primer movimiento del Agnus es el único que no se debería transportar una cuarta descendente por su combinación de claves (Do2<sup>a</sup>/Do2<sup>a</sup>/Do2<sup>a</sup>/Fa3<sup>a</sup>). Ciertamente se produce un cambio de *ambitus* con respecto a los demás movimientos transportados: las voces intermedias el bassus se vuelven más agudas y la superius se mantiene. Esta sección parece ser transitoria –por su textura imitativa a tres y cuatro voces–, con una intención preparatoria hacia el Agnus final que introduce la quinta voz y la eclosión simbólica entre el *De tous biens plaine* y la *Salve Regina*.

Como se dijo anteriormente, tanto esta misa como sus motetes devocionales jugaron un papel fundamental dentro de la espiritualidad pietista. Sus características musicales son la brevedad en las frases melódicas, la libertad respecto al uso del *cantus firmus*, bastantes secciones homofónicas, texturas reducidas e íntimas, importancia del texto y su inteligibilidad, entre otras.<sup>20</sup> La misa *Ave Maria Peregrina* –si bien es mayormente melismática y el *cantus firmus* no tiene tanta libertad expresiva como en otras misas– está asociada a este *ethos* al contener numerosas partes homofónicas y un ritmo musical

<sup>19</sup> Véase el artículo de Jesse RODIN: «“When in Rome...”: What Josquin Learned in the Sistine Chapel», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 61, nº 2 (verano, 2008), pp. 347-349.

<sup>20</sup> MUÑOZ CARRASCO: «Influencia de la *Devotio Moderna*...», pp. 2086-2087.



pausado, con uso dramático del silencio. Eso demuestra que la parte predominante en esta misa, que contiene tropos y adiciones textuales, era precisamente el mensaje y por ello la prosodia está perfectamente cuidada. Véase el siguiente ejemplo en el Credo donde la comprensión de la oración es fundamental:

199

S Et u - nam san-ctam, ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con-

A Et u - nam san-ctam, ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si -

T Et u - nam san-ctam, ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si -

B Et u - nam san-ctam, ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am.

Ejemplo 3.5.9. Homofonía enriquecida seguida de imitación en valores de mínima durante el Credo de la misa *Ave Maria Peregrina*.

No es de extrañar que Peñalosa sintiese tanto interés por la nueva composición creada por el maestro humanista Lucio Marineo Sículo en 1512, cuando le pide añadir dos o más partes a los versos del *Ave Maria*, al que finalmente añade cinco secciones distintas.<sup>21</sup> Cuando mencionan este motete a cinco voces en la correspondencia –del que no se conserva la música pero sí el texto–, el compositor hace referencia a la yuxtaposición de homofonía e imitación como características intrínsecas al proceso composicional: «Por lo tanto, permítame ahora decir que si la música está armoniosamente conjuntada, o escrita en cinco voces, ha creado una impresión favorable que permitiría bailar de alegría a los oídos de los que oyen o de los sordos».<sup>22</sup> De tal manera, las únicas características musicales del misterioso motete desaparecido están directamente relacionadas con la misa al poseer cinco voces, partes homofónicas y el carácter devocional mariano.

<sup>21</sup> HARDIE: *The Motets of Francisco de Peñalosa*..., pp. 19-24.

<sup>22</sup> «Ita enim cadit: ut quod sentio iam dicam: ut concentui vel quincuplici aequa sit: & audientium auris vel surda salliciat». Véase HARDIE: *The Motets of Francisco de Peñalosa*..., p. 23.



### Peñalosa vs La Rue vs Anchieta

Según Honey Meconi, la misa *Ave Maria* de La Rue fue compuesta en el periodo entre 1506 y 1516, una etapa de experimentación para el borgoñón en la que ya introduce elementos como la tercera en el acorde de la *finalis* y su extensión llega a 733 breves. También se atreve con la adición de una quinta voz en el Credo como en su misa *Cum iocunditate*, que fue algo inusual en la época, según la investigadora,<sup>23</sup> aunque para Jesse Rodin el centro de composición de obras a cinco voces fue previamente en Roma, alrededor de 1490.<sup>24</sup> Es muy posible que Peñalosa escuchase esta misa y absorbiera algunos rasgos significativos, pero generalmente sus lenguajes musicales son dispares entre sí. Algunas similitudes no demasiado significativas con el modelo La Rue son la extensión relativamente equivalente (766 breves en Peñalosa vs 733 de La Rue), la introducción de la tercera de picardía en el acorde *finalis* (cadencia final del «Christe», cc. 75-77 del Gloria, entre otros ejemplos) y la adopción de las cinco voces para el movimiento del Agnus Dei II, mientras La Rue lo hace para el Credo. Además, en numerosos fragmentos, ambos compositores inician los movimientos con los similares motivos rítmicos en imitación, como ocurre con el inicio del Gloria –dos semibreves, dos mínimas y una semibreve–.

No obstante, las diferencias son más significativas. La Rue basa todos sus movimientos en la melodía *Ave Maria* a través de la paráfrasis, migrándolo entre las voces, mientras Peñalosa se basa en diferentes melodías litúrgicas y la *chanson* profana. La libertad melódica que el borgoñón dota al *cantus firmus* nada tiene que ver con la del hispano, que opta por utilizar diversos materiales para los movimientos citados literalmente o con escasas modificaciones rítmicas. Para unificar los recursos del resto de las voces utiliza ingeniosamente los motivos extraídos del *cantus firmus* en imitaciones o en contrapunto libre.

Como ocurría en la misa *Nunca fue pena mayor*, el modelo de La Rue vuelve a ser más continuo y melismático en el diseño melódico y, al mismo tiempo, su gama de recursos es más reducida que la de Peñalosa. Este utiliza las secuencias («Amen» del Credo), los ostinatos, la imitación y la homofonía al servicio del texto, como recursos dramáticos. La continuidad de homofonía enriquecida sería la textura preferida por Juan de Anchieta en el Gloria de la *Missa quarti toni*, que también se basaría en el Gloria XV

---

<sup>23</sup> MECONI: *Pierre de la Rue...*, p. 95.

<sup>24</sup> RODIN: *Josquin's Rome: hearing and composing...*, p. 13.

gregoriano, un material muy común para ambos compositores. Stevenson se dedica a comparar la misa *Ave Maria Peregrina* con la de su compañero de Azpeitia, estableciendo más de una semejanza nimia –como estar compuesto a cuatro voces, tener divisiones relativamente parejas entre las secciones «Et in terra pax» y «Qui tollis peccata mundi», la homofonía para palabras como «Jesu Christe» y el pulso ternario para la sección «Cum Sancto Spiritu»<sup>25</sup> (prototípicos en un gran número de misas hispanas y franco-flamencas).

Las diferencias que destaca Stevenson hacen hincapié en el carácter imitativo que adquiere Peñalosa en las restantes voces que no llevan el *cantus firmus* (el altus en este caso) en comparación con Anchieta. Peñalosa emplea material más diverso y original, se atreve con intervalos grandes –a la 9ª en los compases 109-111 del Gloria–, recrea un canon entre bassus y altus (cc. 94-102) en comparación con Anchieta, que apenas introduce contrapunto imitativo.

Por otro lado, Stevenson no tuvo en cuenta la combinación de claves agudas en Peñalosa y el transporte de cuarta descendente. Para él la obra sigue estando en un modo II en Sol (con bemol en la armadura). Si La Rue era bastante más melismático que Peñalosa y, por tanto, la frecuencia de cadencias mucho menor, la comparación de aquel con Anchieta se vuelve aún más exagerada. Stevenson resalta las 15 cadencias en 60 breves de Anchieta *versus* las 6 cadencias en 61 breves de Peñalosa durante los respectivos Glorias, además de la gran variedad de cláusulas distintas del segundo con respecto al primero, lo que da mayor continuidad y heterogeneidad.<sup>26</sup>

El equilibrio al que se refiere en más de una ocasión Stevenson lo logra llevar a cabo Peñalosa gracias a la división de las partes del movimiento en unidades proporcionales, con texturas distintas entre sí.<sup>27</sup> Estos bloques en conjunto proporcionan un sentido unitario final y una construcción arquitectónica de toda la misa, concibiendo el Agnus Dei II como movimiento climático final.

## Conclusiones

La misa *Ave Maria Peregrina* de Peñalosa es una nueva muestra de invención sobre la espiritualidad de la devoción mariana, pues incorpora todos aquellos rasgos de la

---

<sup>25</sup> STEVENSON: *Spanish Music in the Age of Columbus...*, pp. 153-154.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 155-156.

sonoridad en los motetes devocionales con otros propios de su estilo en las misas. Las referencias explícitas a la Virgen se hacen evidentes en la combinación de los *cantus firmus* utilizados: las antífonas *Ave Maria* para el Kyrie, *Salve Regina* para los dos últimos movimientos, más la canción profana *De tous biens plaine* de Ghizeghem en el Agnus Dei II. La devoción mariana conecta perfectamente con el rito de la Salve celebrado en la catedral de Sevilla, pero también con numerosas festividades marianas de otros escenarios, como el cortesano, donde los límites de lo sagrado se fundían con lo profano, así como lo «culto» traspasaba la barrera hacia lo «popular». Esa simbiosis se da precisamente en el Agnus Dei II de esta misa con la combinación de la *Salve Regina* – con un carácter litúrgico de origen popular– más la conocida *chanson* profana de Ghizeghem, prototípica del amor cortés, que hace referencia al amor sagrado que se le profesa a la Virgen. Con ello, tras las numerosas atribuciones de rasgos divinos a la reina Isabel que se producían en el arte de su época, posiblemente Peñalosa idease la composición de una misa mariana dedicada a su soberana. Los textos conectados de la *chanson* con la antífona hacen referencia a la divinidad de la reina, como señora llena de gracia.

Además de este movimiento, la misa de Peñalosa posee las características de otras piezas devocionales de compositores franco-flamencos como las *Salve Regina* de Josquin o De Orto que también utilizan claves altas, con el consecuente transporte de cuarta descendente y la eliminación del bemol en la armadura. A su vez, el compositor hispano bien pudo haber tenido como modelo una de las misas homónimas de La Rue (*Ave Maria*), del mismo modo que haría con los modelos *Nunca fue pena mayor* y *L’homme armé*. Todos esos casos dan pie a creer que posiblemente Peñalosa quisiera demostrar sus habilidades compositivas en un lenguaje propio y distintivo sobre los modelos de su compañero franco-flamenco, al que probablemente conociera en persona en los viajes de la corte borgoñona a la Península.

La tradición de usar melodías como la *Salve Regina* como piezas independientes o dentro del género misas conecta temáticamente estas obras. Esta melodía también sería utilizada como *cantus firmus* en las misas *Del ojo*, lo que asociaría musicalmente –y quizá históricamente– estas obras. Del mismo modo que repetiría el Gloria XV (*Dominator Deus*) en esta y *Nunca fue pena mayor*, como el Credo IV (*Cunctipotens genitor Deus*, para las fiestas de apóstoles) para esta y el respectivo movimiento en la *Rex Virginum* (como se verá a continuación). Parece claro que Peñalosa tenía modelos melódicos

recurrentes que emplea con intenciones simbólicas para sus misas, como también ocurre con su melodía repetida en el «Crucifixus» del Credo durante las misas *Nunca fue pena mayor*, *Por la mar*, *Adieu mes amour* y *Ave Maria Peregrina*. La introducción de una quinta voz se hará de forma similar al efecto que produce en el Kyrie II de la *Missa L'homme armé* y el Credo de la *Missa Por la mar*. La tesitura de las voces de *Ave Maria Peregrina* está cercana a estas últimas dos misas, siendo considerablemente grave en ciertas partes debido al transporte por las claves utilizadas.

No obstante, el acercamiento a otros parámetros aproxima esta misa a algunos motetes suyos de carácter devocional: más intimistas y pietistas, con claras expresiones homofónicas y con una atención minuciosa a la inteligibilidad del texto litúrgico. Esto no exime a Peñalosa del empleo de la imitación como recursos intrincados y efectistas con el fin de aportar variedad al discurso musical. Si bien no se asemeja a La Rue en la configuración melismática de sus frases melódicas, ni a Anchieta con la alta frecuencia de cadencias y secciones homofónicas, Peñalosa se encuentra en un estadio intermedio en el que prima la expresión del texto a través de la variedad musical: una característica muy peculiar de la sonoridad de Josquin. La *Missa Ave Maria* se convierte en una de las más elaboradas en cuanto a la concepción arquitectónica y retórica del discurso se refiere. La preocupación por dotar dicha variedad tiene como resultado un sinfín de momentos climáticos y anticlimáticos que describen el texto y conectan con la espiritualidad devota del oyente del Renacimiento.

### 3.6. MISCELÁNEA DE ESTILOS: LA MISA DE AMALGAMA *REX VIRGINUM*, LA MISA FERIA Y LOS MOVIMIENTOS SUELTOS

#### La tradición musical de las misas de amalgama en la Península ibérica

Si hay una tipología de obras de las que se pueda extraer una serie de rasgos generales sobre el estilo musical litúrgico en la época de los Reyes Católicos esas son las misas de amalgama.<sup>28</sup> Tanto la misa *Rex Virginum* –o *Missa de Nuestra Señora*– conservada en el manuscrito 2-3 de Tarazona de Escobar (Kyrie), Peñalosa (Gloria y Credo), Pedro Hernández (Sanctus) y A° Pérez de Alba (Agnus Dei), como otra misa homónima de Juan de Anchieta (Kyrie, Gloria y Credo) y Pedro de Escobar (Sanctus y Agnus Dei)<sup>29</sup> ofrecen un panorama estilístico de los compositores más importantes de finales del siglo XV y principios del XVI en la Península para este género.

La alumna de Kenneth Kreitner, Mary C. Carter, desarrolló en 2007 un trabajo de fin de máster en la Universidad de Memphis sobre la primera misa de *Nuestra Señora* mencionada y la evolución de la misa de amalgama en España ca. 1500, siendo el único estudio que la ha trabajado de forma sistemática.<sup>30</sup> Carter también se aventuró con la primera edición incompleta de esta misa sobre una versión microfilmada bastante dañada del manuscrito 2-3 de Tarazona, lo que no le permitió la transcripción del Gloria. Otros investigadores como Jane M. Hardie, Kreitner, Tess Knighton y Juan Ruiz Jiménez han estudiado los aspectos relativos al contexto de la misa y del manuscrito en el que se conserva.<sup>31</sup>

Como señala Mary C. Carter, los manuscritos hispanos tempranos muestran movimientos de misa agrupados individualmente, mientras en los tardíos se encuentran las misas cíclicas, cuyos movimientos están unidos temáticamente por un *cantus firmus*.<sup>32</sup> Algunos movimientos sueltos y agrupados de los manuscritos 12 de Coimbra, el 454 de Barcelona o el 2-3 y el 5 de Tarazona indican que esta tradición todavía seguía vigente en la Península a principios del siglo XVI. Según la investigadora, existieron un total de

---

<sup>28</sup> Utilizamos esta terminología para referirnos a la «composite mass» o a la «mix-and-match mass», como ha aparecido en la Musicología anglosajona. Un estudio que estudia las características de las misas de amalgama hispanas es el de KREITNER: «Spain Discovers the Mass...», pp. 261-303.

<sup>29</sup> Véase la transcripción de esta misa en ANGLÉS: *La música en la corte...*, pp. 35-61.

<sup>30</sup> Agradezco a Kenneth Kreitner el envío de este trabajo Mary C. CARTER: «The Missa de Nuestra Señora of Escobar, Peñalosa, Hernandez, and Alba: The Evolution of the Composite Mass in Spain c. 1500». Trabajo de fin de máster, University of Memphis, diciembre 2007.

<sup>31</sup> HARDIE: *The motets of Francisco de Peñalosa...*; KNIGHTON: *Música y músicos en la Corte...*; KREITNER: *The Church Music...*; ID: «Spain Discovers the Mass...»; RUIZ JIMÉNEZ: «“The Sounds of the Hollow Mountain”...», pp. 189-239.

<sup>32</sup> CARTER: *The Missa de Nuestra Señora...*, p. 3.

cinco misas de amalgama en el repertorio ibérico, que realmente se pueden concentrar en tres distintas por la relación entre los movimientos de la *Missa de Nuestra Señora* con los manuscritos que se señalan a continuación:

- La *Missa in agendis mortuorum* de Juan García de Basurto, Ockeghem y Brumel (E-Tz ms. 5).<sup>33</sup>
- El Gloria y Credo con el tropo *Spiritus et alme* de Juan de Anchieta en Segovia s.s. (E-Se ms. s.s.) unido a la conexión con el Kyrie con el tropo *Rex virginum* y el Gloria compuesto por él mismo y conservado en el manuscrito 454B de Barcelona (*Missa de Nostra Dona*, E-Bbc ms. 454); a estos movimientos se le une el Sanctus y Agnus Dei de Pedro de Escobar para configurar la *Missa de Nuestra Señora* que se conserva completa en el manuscrito 2-3 de Tarazona (Kyrie/Gloria/Credo de Anchieta y Sanctus/Agnus Dei de Escobar). A su vez, el Credo fue difundido por Portugal a través de la copia con notables diferencias que existe en el manuscrito 12 de Coimbra. La historiografía musical ha ligado ambos compositores al contexto de la capilla de Isabel entre 1489-1499 porque han identificado a Pedro de Porto y a Escobar como la misma persona;<sup>34</sup> sin embargo, Francesc Villanueva ha descubierto por numerosos indicios que son diferentes personalidades y que a Escobar solo se le localiza en la catedral hispalense.<sup>35</sup> Teniendo en cuenta este hecho, sería difícil que ambos compositores coincidieran en alguna institución e idearan componer una misa cíclica común. Además, Knighton señaló que no pudo haberse tratado de una misa con una concepción unificada, pues los materiales musicales de los que parten son completamente distintos y tampoco existe unidad modal entre los movimientos. No obstante, sí que existe cierta unidad temática entre los últimos movimientos compuestos por Escobar, que posiblemente fueran una adición posterior del copista a los anteriores de Anchieta, como apuntó Carter.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Véanse los trabajos sobre esta misa de Eleanor RUSSELL: «The *Missa in agendis mortuorum* of Juan García de Basurto: Johannes Ockeghem, Antoine Brumel, and an Early Spanish Polyphonic Requiem Mass», *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 29, nº 1 (1979), pp. 1-37; WAGSTAFF: «Music for the Dead...»; HARDIE: *The motets of Francisco de Peñalosa...*

<sup>34</sup> Stevenson incluso remarcaría que Anchieta y Escobar «eran grandes amigos». STEVENSON: *Spanish Music in the Age of Columbus...*, p. 168; KNIGHTON: *Música y músicos en la Corte...*, p. 120.

<sup>35</sup> Véase el artículo de Francesc VILLANUEVA SERRANO: «La identificación de Pedro de Escobar con Pedro de Porto: una revisión definitiva a la luz de nuevos datos», *Revista de Musicología*, vol. 34, nº 1 (2011), pp. 37-58.

<sup>36</sup> KREITNER: *The Church Music...* pp. 108-110; ID: «Spain Discovers the Mass...», pp. 266-268; CARTER: *The Missa de Nuestra Señora...*, pp. 24-26.

La última de ellas se trata de la *Missa Rex Virginum* de Peñalosa *et al.* que será el objeto de estudio de este apartado.

Según Allan Atlas, la tradición polifónica de componer misas en honor a la Virgen empezó a tomar forma definida a partir de 1500.<sup>37</sup> La *Missa de Beata Virgine* comenzó a ser un buen modelo para numerosos compositores de aquella época: como Josquin, Brumel, Isaac, La Rue, o Urrede anteriormente.<sup>38</sup> Un elemento común entre ellas es la selección de cantos del ordinario de la misa como *cantus firmi*, yendo algunos de ellos tropados, como el Kyrie y el Gloria (véase el apartado de los tropos). La repetición de misas sobre este modelo –aparte de responder a necesidades litúrgicas– debió de ser una oportunidad para demostrar las habilidades de algunos compositores y para rendir homenaje al predecesor, a la manera de la tradición de misas *L'homme armé*.

### Hipótesis sobre el contexto compositivo

El título de esta misa –*Rex Virginum*– viene dado por la adición del tropo del Kyrie homónimo en el respectivo movimiento, aparte de un segundo tropo *Spiritus et alme* para el movimiento del Gloria –como también se encuentra en los respectivos movimientos de la misa homónima de Anchieta y Escobar. Una de las justificaciones que aporta Ruiz Jiménez para decir que el manuscrito 2-3 de Tarazona se originó en la catedral de Sevilla es la identificación de dicho tropo *Rex virginum* con el especificado en la «Regla vieja», un gran libro de consuetas hispalense; además del argumento de la confluencia de los compositores hallados en la catedral a principios del siglo XVI.<sup>39</sup> Por otro lado, Ruiz Jiménez indica la correspondencia de un volumen de las «cinco misas de Nuestra Señora» con «el Libro de polifonía nº 20 del inventario de 1721 [E-Sc 21], que recoge también cinco misas: las de *Beata Virgine* de Josquin, Brumel y Peñalosa, una cuarta que no es posible determinar (¿la *Beata Virgine* de Escobar?), debido al deterioro que el volumen tenía en esa fecha y, sin especificación de título, una misa de Pedro Fernández».<sup>40</sup> Este manuscrito determinaría que en la catedral hispalense se interpretaron numerosas misas bajo esta tradición devota mariana y que esta institución podría haber sido un lugar idóneo. Tess Knighton en cambio defendería la hipótesis de origen en la corte regia,

---

<sup>37</sup> ATLAS: *La música del Renacimiento...*, pp. 356-357.

<sup>38</sup> Véase la tesis de Nors Sigurd JOSEPHSON: «The *Missa De Beata Virgine* of the Sixteenth Century». Tesis doctoral, Universidad de California, Berkeley, 1970.

<sup>39</sup> RUIZ JIMÉNEZ: «“The Sounds of the Hollow Mountain”...», p. 231.

<sup>40</sup> RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*, p. 96.

donde todos aquellos compositores confluyeron sirviendo para las capillas de Fernando y de Isabel durante 1498-1499. No obstante, la investigadora señalaría que tanto la *Missa de Nuestra Señora* de Escobar y Anchieta como la homónima de Escobar/Peñalosa/Hernández/Pérez de Alba son producto de la compilación de movimientos independientes hecha por el copista del manuscrito 2-3 de Tarazona.<sup>41</sup>

A continuación, se actualizará la tabla –anteriormente diseñada por Carter– con la nueva información que aportó Villanueva en torno a la identificación de los compositores Pedro de Porto y Pedro de Escobar, que historiográficamente se habían considerado el mismo sujeto.<sup>42</sup>

[Pedro de] «Escobar» (ca. 1465-ca. 1514)	«P.losa» [Francisco de Peñalosa] (ca. 1470-1528)	«P. hrs» [Pedro Hernández] de Tordesillas (fl 1502-1520) o Fernández de Castilleja (ca. 1480-1574)	«A° Prz Dalua» [Alonso Pérez de Alba] (fl. Finales del s. XV, principios del s. XVI)
	1498-1516: cantor y capellán de Fernando el Católico.	1/1/1499-1504 cantor de Isabel de Castilla.	Alfonso de Alva: 10/09/1497-1504. Sacristán y capellán en la capilla de Isabel de Castilla.
	1511-1516: maestro de música del infante Fernando.	1505-1511: cantor de Fernando el Católico.	1504-1522: capellán de Juana de Castilla. Sacristán-
1507-1513/1514: maestro de capilla (cantorcicos) de la catedral de Sevilla.	Desde 1505-1528: canónigo de la catedral de Sevilla (de forma intermitente). <sup>43</sup>		1501 – arcediano de Jaén.
	1518-1528: arcediano de Carmona.		1505 – canónigo de la catedral de Segovia.
	1517-1521: cantor de León X en Roma.	Otro «Pedro Fernández de Castilleja» cantor de la catedral de Sevilla desde 1497 – 1515. Maestro de capilla 1515-1527. <sup>44</sup>	Otro «Alonso Pérez de Alva», desde 1482-1491: cantor de la catedral de Sevilla. 8/04/1491-1496: cantor de Isabel de Castilla. 1503: maestro de capilla de la catedral de Sevilla. † 5/09/1504.

Tabla 3.6.1. Biografías de los compositores de la *Missa Rex Virginum* (las casillas en azul indican puestos en las capillas regias y en naranja para la capilla hispalense).

<sup>41</sup> KNIGHTON: *Música y músicos en la corte de Fernando...*, p. 120.

<sup>42</sup> VILLANUEVA SERRANO: «La identificación de Pedro de Escobar...», pp. 37-58.

<sup>43</sup> Véase el capítulo 1.1.

<sup>44</sup> Véase Grayson WAGSTAFF: «Pedro de Escobar», *NG*. Edición online (consultada el 01/01/2017).



Al no identificarse Escobar con de Porto, no se podría continuar la hipótesis de Knighton sobre la confluencia de los autores en las capillas regias durante los últimos años del siglo XV, pues el primero solo sirvió para la catedral hispalense durante 1507-1513/1514, como bien ha señalado Villanueva.<sup>45</sup> Si bien la biografía de Escobar se ha acotado a esos años en Sevilla desde que se conocen estos nuevos datos, sigue sin saberse su procedencia ni los años restantes de vida (si es que cambió de institución en 1513/1514). Como se vio en la biografía, también se sabe que en 1508 y 1511 los músicos de las cortes regias y los de la catedral hispalense tuvieron contacto durante la estancia del séquito de Fernando en Sevilla. Por tanto, esos años podrían haber sido los más propicios para el proceso de compilación de ambas misas *Rex Virginum*. El caso de los dos últimos compositores hace aún más complicado el asunto.

En cuanto a Pedro Hernández, merece la pena ser destacado el testimonio de los estatutos por los que debían regir las actividades musicales la capilla del Santo Sepulcro en la colegiata de Osuna (1555). Estos determinan que los compositores de las obras a interpretar en aquella capilla habrían de ser «Peñalosa, Escobar, Pastrana, Basurto, Pº de Porto, Antón Marlete [Antonio Marleth], [Pedro Fernández de] Castilaja [Castilleja], Morales y Motón [Jean Mouton]». <sup>46</sup> Además, también aparece entre los inventarios de 1721 de la catedral de Sevilla, señalado por Juan Ruiz, un volumen de himnos de «Alonso de Alva, Carpentras, Constantius Festa, Pedro Sa, Juan Valera, Urreda, Pedro de Escobar y Pedro Fernández». <sup>47</sup> Conectando ambas fuentes, la información da a entender que la combinación de los autores Peñalosa/Escobar/Pedro Fernández de Castilleja/Alonso Pérez de Alba seguía apareciendo en años sucesivos, ya bien en testimonios que relatan las obras interpretadas a mediados de siglo o en inventarios de libros desaparecidos con repertorio transmitido por E-Tz 2-3. En cualquier caso, ningún otro documento relaciona las obras de Pedro Hernández de Tordesillas con las del resto de compositores, si bien este pudo haber tenido contacto con ellos durante las mencionadas estancias del séquito de Fernando en Sevilla. Además, el índice del manuscrito 2-3 muestra de forma clara que «Tordesillas» –autor de varios magnificats, una misa y una lamentación– es distinto del «P. Hrs o P. Hrrs» [Pedro Hernández] –compositor de un Alleluia y el Sanctus de la *Rex Virginum*. Por tanto, se debería identificar por mayor número de pruebas a Pedro

<sup>45</sup> VILLANUEVA SERRANO: «La identificación de Pedro de Escobar...», p. 58.

<sup>46</sup> Se ha reproducido la cita exacta de RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*, pp. 86-87.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 84.

Fernández –indistintamente, Hernández– de Castilleja como posible autor del movimiento.

Con respecto a Alonso Pérez de Alba –como se muestra en la tabla 3.6.1.– existirían dos personalidades distintas que se podrían vincular al compositor del Agnus Dei: el primero (Alonso Pérez de Alba) tendría una conexión única con la catedral de Sevilla y fallecería un año antes de que Peñalosa entrara como canónigo y tres años antes de que Escobar entrara como maestro de capilla; el segundo (Alfonso de Alva) viviría más tiempo y serviría inicialmente en las capillas de Isabel y Juana –a la muerte de su madre–, y más tarde en las catedrales de Segovia y Jaén.<sup>48</sup> Tanto Ruiz Jiménez como Kreitner asocian la figura del primero a la del compositor del Agnus Dei en la misa *Rex Virginum*, por la prueba de tener las obras conservadas en la catedral hispalense años después de su muerte.<sup>49</sup>

Por tanto, la confluencia de los cuatro compositores resulta completamente imposible en cualquier caso por la incompatibilidad biográfica de los autores. Aunque se haya defendido en el capítulo 2.1 la hipótesis de Juan Ruiz sobre la posible vinculación del manuscrito 2-3 a la catedral hispalense por numerosas razones, sobre esta misa no se puede averiguar un lugar de origen exacto. Aun así, las numerosas pruebas que ofrece el investigador invitan a pensar que fuera Sevilla por su larga tradición y divulgación de misas *Beata Virgine Maria*. Debido a las notables diferencias musicales que se encuentran entre movimientos, también se continúa la línea argumental expresada por Knighton y, más tarde, seguida por Kreitner: la misa *Rex Virginum* se trata de una misa de amalgama compilada por el copista del famoso manuscrito para un uso práctico.<sup>50</sup> De tal manera, y como se verá a continuación, los movimientos no fueron compuestos desde un punto de vista unificado –como se concibe una misa cíclica–, pues existen diferencias musicales notables entre ellos.

### **El material prestado y los tropos**

Si se observa el recorrido cronológico de las misas dedicadas a la Virgen desde la composición de Urrede, pares sueltos de movimientos anónimos, La Rue, Josquin,

---

<sup>48</sup> Tess KNIGHTON: «Alonso (Pérez) de Alba», *NG*. Edición online (consultada el 01/01/2017).

<sup>49</sup> RUIZ JIMÉNEZ: «“The Sounds of the Hollow Mountain”...», p. 222; KREITNER: «Spain Discovers the Mass...», p. 299.

<sup>50</sup> KNIGHTON: *Música y músicos en la corte de Fernando...*, p. 120; KREITNER: «Spain Discovers the Mass...», pp. 268-269.

Brumel, Renér...<sup>51</sup> se comprueba que existía una tradición centroeuropea con unos rasgos musicales concretos. Ambas misas *De Nuestra Señora* de los compositores hispanos coetáneos con Peñalosa y los siguientes modelos *Beata Virgine* de Morales, Guerrero y Victoria demuestran que la transferencia de conocimientos musicales y la temática mariana se fomentó en la Península y abarcó todo el siglo XVI. Para conocer más rasgos sobre la transmisión de dicha tradición en compositores tardíos véase el capítulo 4.1, donde se desarrolla este aspecto.

Una de las características más notables de la composición de misas *Beata Virgine* en la tradición franco-flamenca era la selección de un material litúrgico común en cada uno de los movimientos. Como señala Josephson, este generalmente era: el Kyrie IX, el Gloria IX con el tropo *Spiritus et alme*, el Credo I o IV, el Sanctus IX (en las misas de La Rue, Brumel e Isaac) o Sanctus XVII (en las misas de finales del siglo XVI) y –en menor grado– el Agnus Dei XVII.<sup>52</sup> Por tanto, la estructura iría determinada por la melodía común en todos los modelos, lo que devendría en una mayor preocupación del compositor por la elaboración polifónica y las relaciones música-texto en algunas ocasiones. Para conocer un recorrido de melodías usadas por los compositores franco-flamencos e hispanos véase la siguiente tabla:

Mov.	Machaut	Urrede	Josquin	La Rue	Brumel e Isaac <sup>53</sup>	Escobar Anchieta
Kyrie	IV	IX	IX	IX	IX	IV trop.
Gloria	---	IX trop.	IX trop.	IX trop.	IX trop.	IX trop.
Credo	---	---	I	IV	I	¿V?
Sanctus	XVII	---	IV	IX	IX	VIII
Agnus Dei	XVII	---	IV	XVII	XVII	(IX) BMV
Mov.	Escobar/Peñalosa/ Hernández/Pérez de Alba	Morales (a 4)	Guerrero (a 4)	Victoria	Vivanco	Esquivel
Kyrie	IV trop.	IX	IV trop.	IX	IX	IX
Gloria	IX trop.	IX	IX trop.	IX	IX	IX
Credo	IV	I	IV	I	IV	---
Sanctus	VIII	XVII	¿AD IX?	XVII	XVII	XVII
Agnus Dei	(IX) BMV	XVII	IX	XVII	XVII	XVIII

<sup>51</sup> Estudiadas por JOSEPHSON: *The Missa De Beata Virgine...*

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>53</sup> El Gloria IX tropado también es el utilizado en las versiones a dos y tres voces de Burgois, Dufay y Dunstable en los códices de Trento (ms. 92, ff. 69v-73r). Johannes de Stokem también emplea un Gloria IX *Spiritus et alme* para su movimiento, como Marbrianus de Orto también se basa en el Kyrie IX gregoriano para el respectivo movimiento, de quien Peñalosa pudo haber recibido ciertas influencias.

Tabla 3.6.2. Melodías empleadas por compositores anteriores y posteriores a Peñalosa para las misas *Beata Virgine* y *Rex Virginum*.<sup>54</sup>

En la tabla se muestra una diferencia sustancial entre centroeuropeos e hispanos según el material preseleccionado. Como a continuación se mostrará, el Kyrie IV, el Sanctus VIII y el Agnus Dei IX que aparece en la misa *Beata Virgine Maria* de algunos manuscritos españoles serán los escogidos para los respectivos movimientos de las compuestas *Rex Virginum* y de la *Beata Virgine* de Guerrero para el Kyrie. Esto indica que la tradición hispana siguió unos preceptos que difieren en dichos movimientos de la tradición franco-flamenca.<sup>55</sup>

El primer movimiento presenta el tropo *Rex Virginum* de la misa IV que da nombre a los modelos de Anchieta/Escobar y Escobar/Peñalosa/Hernández/Pérez de Alba.

#### Tropo del Kyrie en Misa de *Beata Virgine Maria* (Wolfenbüttel 677)

8 Rex vir - gi - num a - ma - tor, De - us Ma - ri - e de - cus e - lei - son.

5 8 chri - ste, De - us de Pa - tre, ho - mo na - tus Ma - ri - a ma - tre e - lei - son.

9 8 O Pa - ra - cli - te ob - um - brans cor - pus Ma - ri - e e - lei - son.

Ejemplo 3.6.1. Tropo del Kyrie transcrito desde la edición de Müller-Lancé.<sup>56</sup>

Como se ha señalado, el *cantus firmus* del primer movimiento en ambas misas fue completamente distinto del escogido por los compositores franco-flamencos (Kyrie IV tropado en lugar de Kyrie IX). Este punto es clave para entender que en la costumbre de componer misas marianas la tradición hispana era distinta. Müller-Lancé, en su

<sup>54</sup> Véanse las tesis de G. Edward BRUNER: *Editions and analysis of five Missa Beata Virgine Maria by the Spanish composers: Morales, Guerrero, Victoria, Vivanco, and Esquivel*. Tesis doctoral, University of Illinois, 1980, p. 6; y JOSEPHSON: *The Missa De Beata Virgine...*, p. 11 y 228a.

<sup>55</sup> Véase uno de estos casos con la misa conservada en el manuscrito E-Bbc Ms 454.

<sup>56</sup> Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, Ms 677. D-W Cod. Guelf. 677 Helmst. Karl H. MÜLLER-LANCÉ y José María LLORENS CISTERÓ: *Francisco Guerrero. Missarum liber quartus*. Editorial CSIC - CSIC Press, 1996, p. 25.

comentario sobre la edición de la *Opera Omnia* de Guerrero, señala que el compositor tuvo su precedente –aunque no su modelo– en los movimientos del Kyrie y Gloria de Anchieta, sin mencionar los de Escobar y Peñalosa (en la *Rex Virginum*) que usarían los mismos tropos logógenos para cada movimiento.<sup>57</sup> Guerrero sería el primero de los compositores hispanos tardíos en seguir dicha tradición hispana en lugar de la centroeuropea, pues Morales, Victoria, Vivanco y Esquivel se decantarían por el Kyrie IX que habían empleado Josquin, La Rue, Brumel, entre otros.<sup>58</sup> Más tarde, Martín de Villanueva (†1605) también continuaría con el Kyrie IV expresado en Anchieta, Escobar y Guerrero.<sup>59</sup>

El texto tropado –que contiene una exégesis dogmática del trisagio mariano– es el siguiente:

Rex virginum amator, Deus

Mariae decus, *eleison*.

*Christe*, Deus de Patre: homo natus

Maria matre, *eleison*.

O Paraclite obumbrans corpus Mariae, *eleison*.

La melodía se corresponde a su vez con el *Cunctipotens genitor deus omnicreator* y se encuentra en modo 1. La versión cantollanística del tropo *Rex virginum amator* tiene su origen en el manuscrito de Santo Domingo de Silos durante el siglo XIII, pero aparece en numerosas fuentes aragonesas del siglo XV y en fuentes castellanas más tardías, como bien expone Arturo Tello en su tesis.<sup>60</sup> Otro de los lugares donde el tropo aparece en diversos antifonarios es Toledo, como también ha señalado el investigador.<sup>61</sup> Por tanto, según la difusión del tropo en manuscritos del siglo XV se podrían relacionar ambas misas

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 24.

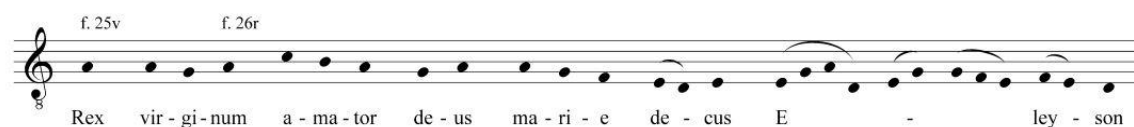
<sup>58</sup> BRUNER: *Editions and analysis of five Missa Beata Virgine Maria...*, p. 6.

<sup>59</sup> JOSEPHSON: *The Missa De Beata Virgine...*, p. 228a.

<sup>60</sup> Arturo TELLO RUIZ-PÉREZ: *Transferencias del canto medieval: los tropos del Ordinarium Missae en los manuscritos españoles*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 161 y 262. Véase F- PN ms. 2194, f. 106r, Palma de Mallorca Museo Diocesano s.s. (Concepción), f. 7r; E-Bbc ms. 911, f. 25v, Arch. Cat. 1087, f. 103r, Moya (Barcelona), Iglesia Parroquial, cod. 4, f. 9r, Estany Monasterio de Santa Maria s.s., f. 172r, E-Mn ms. 4404, f. 57r; E-BULh s/n (Codex Las Huelgas), f. 1r.

<sup>61</sup> E-Tc Cajón 3, Cantoral 3, f. 169r, Antifonario de la misa (santoral), kyrial-tropario, s. XV ex / XVI in; E-Tc; E-Tc Cajón 3, Cantoral 4, f. 162r Antifonario de la misa (temporal y santoral), kyrial-tropario y prosario, s. XVI in; – New Haven, Yale University Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Ms. 710, 1v. Proc.: Toledo, San Pedro Mártir el Real, Cofradía del Rosario. Kyrialtropario, s. XVI in (ca. 1500). Véase Arturo TELLO RUIZ-PÉREZ: «Europa en el camino hacia Toledo. Una presentación de los repertorios de tropos y secuencias toledanos», en Kathleen Nelson y Maricarmen Gómez (eds.), *A Musicological Gift: Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie*. Lions Bay, BC, Canada, The Institute of Mediaeval Music, 2013, pp. 325-354.

*Rex Virginum* con los ámbitos aragonés y toledano. Sin embargo, el perfil melódico que se encuentra en dichas fuentes aragonesas tiene algunas variantes con respecto a la melodía empleada por Anchieta, Escobar –y Guerrero más tarde–, como la omisión del Mi3 al comienzo de la palabra «decus», por tanto, la selección del *cantus firmus* quizá se seleccionara desde otra fuente distinta.<sup>62</sup>



Ejemplo 3.6.2. Melodía del tropo *Rex Virginum* según el manuscrito 911 de la BNC.<sup>63</sup>

Como ya señaló Juan Ruiz, la melodía del Kyrie *Rex Virginum* se asocia a la tradición hispalense al coincidir con la expresada en la gran consuetud –la «Regla vieja»– de la catedral de Sevilla.<sup>64</sup> Según los testimonios destacados por este último investigador, este Kyrie tropado se debía cantar el primer día de las fiestas de la Asunción y en Navidad –orden expresado también al inicio del *Códice de las Huelgas* (E-Bulh, f. 1-3v)–.<sup>65</sup> De cualquier modo, todo parece indicar que el tropo se difundió por gran parte de la Península y que, si todos los compositores ofrecieron servicio en la catedral hispalense –donde se encontraba el tropo en la «Regla vieja»–, este podría ser el lugar más propicio de composición en tiempos distintos.

Para la parte del Gloria, Carter identifica en la *Missa de Nuestra Señora* el Credo I como posible *cantus firmus* variado,<sup>66</sup> a pesar de que varíe considerablemente en las siguientes frases. Seguramente no percibiera el tropo logógeno inserto en la polifonía que proviene del Gloria IX *Spiritus et alme* debido a la mala calidad del microfilm estudiado. Este movimiento tropado se encuentra en numerosos códices gregorianos desde el siglo XI y con polifonía desde el siglo XIII. Como señala Müller-Lancé, el uso de este tropo se generalizó en Alemania, Francia, España e Italia y los misales romanos (*Secundum*

<sup>62</sup> Concordante con el perfil melódico de D-W Cod. Guelf. 677 Helmst.

<sup>63</sup> TELLO RUIZ-PÉREZ: *Transferencias del canto medieval...*, p. 172.

<sup>64</sup> RUIZ JIMÉNEZ: «“The Sounds of the Hollow Mountain”...», p. 231.

<sup>65</sup> Juan RUIZ JIMÉNEZ: «The *Libro de la Regla Vieja* of the Cathedral of Seville as a Musicological Source», en Kathleen E. Nelson (ed.), *Cathedral, city and cloister: essays on manuscripts, music and art in old and new worlds*. Ottawa, Institute of Medieval Music, 2011, p. 260.

<sup>66</sup> CARTER: *The Missa de Nuestra Señora...*, pp. 20-21.

*curiam Romanam*) lo incluyen de forma habitual en las misas de la Virgen.<sup>67</sup> Posteriormente, la reforma de Pío V excluyó los tropos de la liturgia.<sup>68</sup> Arturo Tello muestra siete manuscritos hispanos distintos donde aparece dicho Gloria tropado;<sup>69</sup> pero, de nuevo, el perfil melódico del *cantus firmus* no coincide con estas versiones, sino con las difundidas en la edición vaticana como ciclos IV, IX, y XVII y, probablemente, la más divulgada por Europa (véase el ejemplo musical 3.6.3).<sup>70</sup>

Como indica Iversen, el tropo tardío y ampliamente difundido *Spiritus et alme* trata a Cristo en relación directa con su madre, la Virgen María: «Primogenitus Marie virginis, Ad Marie gloriam, Mariam sanctificans, Mariam gubernans, Mariam coronans».<sup>71</sup> Por tanto, su relación con la devoción mariana es directa.

---

<sup>67</sup> Karl H. MÜLLER-LANCÉ y José María LLORENS CISTERÓ: *Francisco Guerrero. Missarum liber quartus*. Editorial CSIC - CSIC Press, 1996, p. 27, citando a Joseph POTHIER: «Gloria in excelsis avec tropes aux meses de la Sainte Vierge», *Revue du Chant Gregorien*, vol. 1 (1987), p. 5.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>69</sup> E-Mn ms. 1361, f. 186v; E-E Ms. J II 17, f. 369v; E-TO Cód. 135, f. 9v; Gerona, Museo Diocesano Mus. s.n., p. 590; Convento dominico de San Estebal, Bu 61/2; E-BULh s/n (Codex Las Huelgas), f. 4r, E-Bbc ms. 911, f. 28r. TELLO RUIZ-PÉREZ: *Transferencias del canto medieval...*, p. 312.

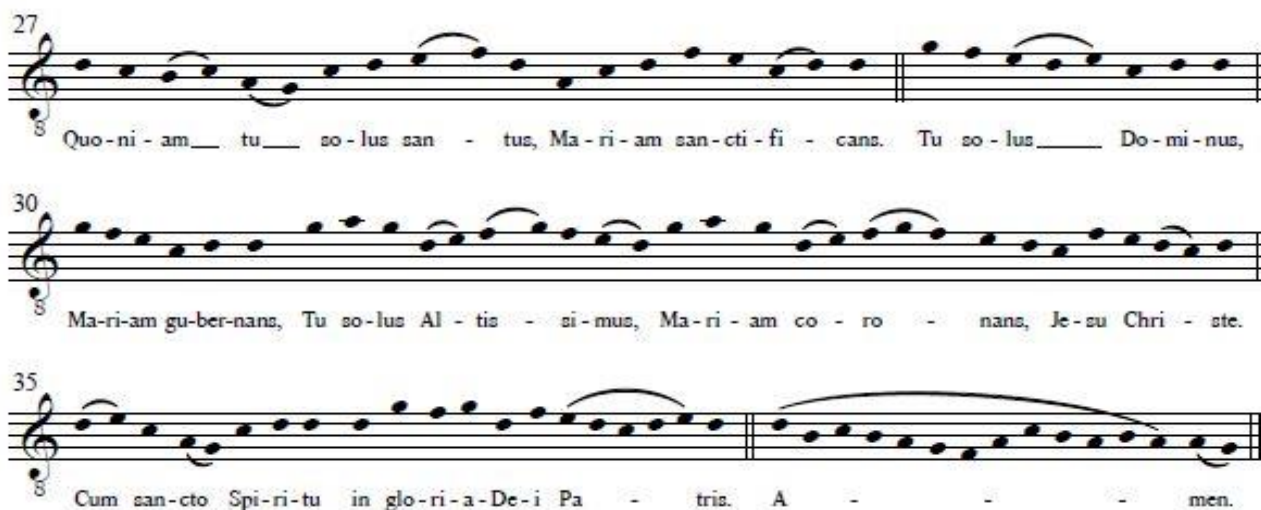
<sup>70</sup> Para la edición moderna véase *Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PP. VI... Ornatum Neumis Laudunensibus (Cod. 239) et Sangallensibus (Codicum San Galiensis 359 et Einsiedelensis 121)*. Solesmes, 1979.

<sup>71</sup> Gunilla IVERSEN (ed.): *Corpus Troporum XII. Tropes du Gloria*. Stockholm University, Studia Latina Stockholmiensia, 2014, vol. 1, p. 48.

## Gloria IX - tropo "Spiritus et alme"







Ejemplo 3.6.3. Gloria IX con tropo *Spiritus et alme*.<sup>72</sup>

El *cantus firmus* del Credo en Anchieta es difícil de identificar. El perfil melódico de algunos motivos se asemeja al Credo IV que utiliza Peñalosa para su movimiento en la *Missa Rex Virginum* y más tarde Guerrero en su *Missa Beata Virgine*. Cabe destacar que este material litúrgico ya lo había empleado Peñalosa en la *Missa Ave Maria Peregrina*, lo que conectaría ambas misas no solo por su temática mariana, sino por su material; aunque la utilización de estos cantos era habitual en dichos contextos litúrgicos y, por ello, no tendría por qué tener alguna asociación simbólica concreta. Sin embargo, si hubiese que decantarse por alguna melodía modal y motivicamente adecuada, la más propicia es el Credo V, que el compositor vasco utiliza migrándolo y parafraseándolo en las voces del altus y del tenor.

Para los últimos movimientos, las melodías seleccionadas coinciden en ambos modelos *Rex Virginum*: los Sanctus de Hernández y Escobar utilizarán la misa VIII –no siguiendo con la tradición centroeuropea que empleará el Sanctus IX o el XVII mayoritariamente, como harán los compositores hispanos posteriores–; y para el Agnus Dei, tanto Pérez de Alba como Escobar utilizarán la misa IX *Beata Maria Virgine*, difundida en numerosos manuscritos hispanos.<sup>73</sup>

Por tanto, la tradición hispana difería notablemente de la centroeuropea ya que empleaban materiales prestados distintos, posiblemente ligados a la liturgia

<sup>72</sup> Versión extraída de POTHIER: «Gloria in excelsis avec tropes...», p. 5.

<sup>73</sup> Véase esta misa *Beatae Mariae Virginis, sabbatis* [Memoria de Santa María en sábado o Misas de la Virgen María] en la colección de cantoriales de la BNE. E-Mm, MPCANT/7, ff. 19r-20r.

cantollanística para la celebración de misas votivas. En la BNE se encuentran algunas fuentes como MPCANT/7 que comprueban que la tradición litúrgica de misas dedicadas a la Virgen celebradas en sábado poseían unas características musicales distintas a la tendencia franco-flamenca.<sup>74</sup> Conectando estos cantos con el tropo *Rex Virginum*, quizá Sevilla pudo haber sido el lugar idóneo de composición, donde todos los compositores partícipes sirvieron con distintas funciones, si bien de forma no simultánea. Otra prueba de ello la aporta Juan Ruiz cuando señala el *Libro de polifonía n.º 20* que se encuentra entre los inventarios de la catedral hispalense de 1721. Este libro recoge una misa de *Beata Virgine* de Peñalosa (como se comentó en el capítulo 2.3), la cual posee el tropo *Rex Virginum* en el Kyrie y el *Spiritus et alme* en el Gloria. Como señala el investigador, los movimientos Gloria y Credo que se conservan en E-Tz 2-3 podrían identificarse con los que formaban esta misa, cuyos movimientos restantes se han perdido.<sup>75</sup> A su vez Juan Ruiz apunta a la asociación de ese libro con un volumen de «cinco misas de Nuestra Señora» iluminado por Pedro Vizcaíno entre 1528 y 1529, entre las que también se encuentran los modelos *Beata Virgine* de Josquin, Brumel, una misa de Pedro Fernández, otra sin identificar y la obra de Peñalosa.<sup>76</sup> De tal modo, parece incuestionable que en aquel momento se conociera plenamente el repertorio de misas franco-flamencas envueltas en esta tradición mariana en la institución sevillana.

Generando más hipótesis difícilmente comprobables, podría haber sido la capilla de la Virgen de la Antigua uno de los lugares de expresión devota propicios para el canto de esta misa mariana. Uno de los motivos es la narración de José María de Mena, que cuenta que tras la expedición comandada por Juan Sebastián el Cano en 1522 y habiendo dado la vuelta al mundo, los navegantes que sobrevivieron de la tripulación se dirigieron a rezar a esta Virgen de la Antigua, pues era la imagen protectora de los conquistadores en ultramar.<sup>77</sup> Todo esto se conectaría con el rito de la Salve los sábados con la tarde y con la posible interpretación de cualquiera de las misas marianas –*Ave Maria Peregrina*

---

<sup>74</sup> La melodía que apareció en el ejemplo 3.6.2 es la que se muestra en la misa *Beatae Mariae Virginis, sabbatis* (Missae de Sancta Maria in sabbato; Memoria de Santa María en sábado o Misas de la Virgen María) conservada en el cantoral MPCANT/7, ff. 19r-20r y que no aparece en el *Liber Usualis*, por lo que se identificaría con la tradición hispana.

<sup>75</sup> RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*, p. 93.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>77</sup> José María DE MENA: *Tradiciones y leyendas sevillanas*. Segunda edición, Plaza & Janés, 1987, pp. 161-163.

y *Rex Virginum*— y el posterior canto de motetes de la Salve, como los contenidos en el manuscrito E-Sco 5-5-20, posiblemente asociado al obispo Fonseca.<sup>78</sup>

### La cuestión del *ambitus* y las claves

Como ocurre con otros casos, posiblemente todos estos compositores pudieron haber visto las misas *Beata Virgine Maria* de compositores como Josquin —a través de la circulación de manuscritos— o de La Rue —tras sus viajes a los territorios hispanos con el séquito de Felipe el Hermoso. Según la agrupación a la que fuese dirigida, cada movimiento de los músicos hispanos estaría pensado para unas voces determinadas, con o sin influencias de los modelos precedentes.

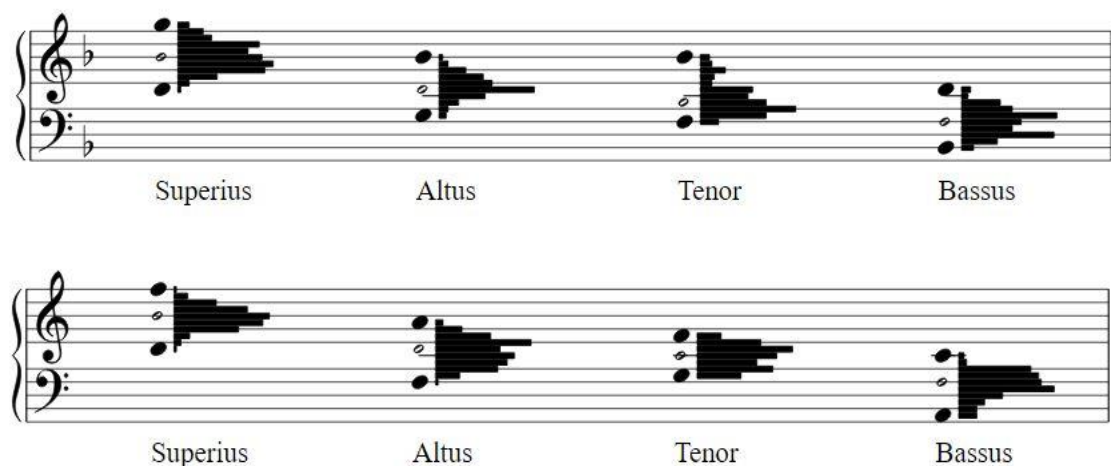
La comparación de los *ambitus* desvela la disparidad entre los movimientos de ambas misas hispanas y las pocas similitudes con los modelos franco-flamencos. El ámbito de las voces es similar entre Josquin y La Rue —este lo acorta ligeramente en el tenor y, como rasgo característico, baja la tesitura del bassus—. Los movimientos de los hispanos son completamente distintos entre sí, viendo cómo tanto Anchieta como Escobar cambian las claves, la estructura modal y las *finalis* en cada uno.<sup>79</sup> Sin embargo, Escobar si concibió los últimos movimientos como un par unificado.<sup>80</sup> El *ambitus* es ligeramente distinto, pero el modo 9 en Fa y las claves (Do1<sup>a</sup>, Do3<sup>a</sup>, Do3<sup>a</sup> y Fa3<sup>a</sup>) son iguales para ambas partes, como también existe cierta relación entre los motivos y procedimientos contrapuntísticos. Los movimientos de Anchieta utilizan las mismas claves (Do2<sup>a</sup>, Do4<sup>a</sup>, Do4<sup>a</sup> y Fa4<sup>a</sup>) y un *ambitus* similar para Gloria y Credo, contrastando con las claves Do2<sup>a</sup>/Do3<sup>a</sup>/Do4<sup>a</sup>/Fa4<sup>a</sup> y la tesitura más aguda y reducida para el Kyrie. Además, los modos son 1 en Re para el Kyrie, modo 7 en Do (con cierta dualidad a 1 en Sol) para el Gloria y modo 3 en Mi para el Credo; y el material temático utilizado como *cantus firmus* es distinto para cada movimiento, lo que separa motívicamente la relación entre ellos.

---

<sup>78</sup> KNIGHTON: «“Motetes de la Salve”...», pp. 57-58.

<sup>79</sup> También Knighton defendió previamente esta hipótesis en KNIGHTON: *Música y músicos en la Corte...* p. 120.

<sup>80</sup> CARTER: *The Missa de Nuestra Señora...*, pp. 23-24. Véanse STROHM: *The Rise of European Music...*, pp. 170-176, entre otros estudios, para observar cómo en la zona franco-flamenca se compusieron bastantes pares de movimientos sueltos (sobre todo, Gloria-Credo) .



Ejemplo 3.6.4. *Ambitus* de las misas *Beata Virgine Maria* de Josquin (arriba) y *La Rue* (abajo).<sup>81</sup>



Ejemplo 3.6.5. *Ambitus* de las misas de *Nuestra Señora* de Escobar/Peñalosa/Hernández/Pérez de Alba y Escobar/Anchieta.

En la *Missa Rex Virginum* ocurre algo similar. Para empezar, las claves y modos son los siguientes:

Movimientos	Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Agnus Dei
<b>Claves</b>	Do2 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> /Do4 <sup>a</sup> /Fa4 <sup>a</sup>	Sol2 <sup>a</sup> /Do2 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> /Do4 <sup>a</sup>	Do2 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> /Do4 <sup>a</sup> /Fa3 <sup>a</sup>	Do1 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> /Fa3 <sup>a</sup> /Fa3 <sup>a</sup>	Do1 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> /Do3 <sup>a</sup> /Fa3 <sup>a</sup>
<b>Modo</b>	1	7 en Re	1	10 en Fa	9-10 en Fa

Tabla 3.6.3. Claves y modos de los movimientos de la *Missa Rex Virginum*.

<sup>81</sup> Ilustraciones extraídas de la web JRP de la Universidad de Stanford. <http://josquin.stanford.edu/work/?id=Jos0303> (consultada el 08/01/2017).

Los movimientos difieren entre sí tanto estilísticamente como en la elección de la agrupación a la que va destinada, propio de una misa de amalgama, como refieren Kreitner y Carter.<sup>82</sup> Ninguno de los dos investigadores percibió la primera peculiaridad de esta misa con el empleo de claves altas en el Gloria de Peñalosa, lo que –de no producirse el consecuente transporte– generaría una gran diferencia de *ambitus* con respecto al resto de las partes (como se muestra en el ejemplo 3.6.5). Este movimiento –basado en el Gloria IX con tropo *Spiritus et alme* en modo 7 –es bastante imitativo y las entradas *dux* y *comes* siempre son a la 5ª, 4ª u 8ª. Esto supone que si se transporta el movimiento entero una cuarta descendente –con el Fa♯ alterado para mantener el modo 7 con *finalis* en Re– se mantiene casi siempre la melodía original en una de las voces. Al no contener el bemol en la armadura, el teórico Adriano Banchieri (*La Cartella musicale*, 1614) señala que el transporte debería hacerse una quinta descendente;<sup>83</sup> sin embargo, una peculiaridad de todas las misas *Beata Virgine Maria* –inclusive las *Rex Virginum* hispanas– es la citación original de la melodía gregoriana sin necesidad de transportar. Si transportáramos la melodía quinta descendente –como señala Banchieri– se perdería el perfil melódico original y el centro modal en Re. Michael Praetorius (*Syntagma musicum*, 1619) más tarde destacaría la alternativa de transporte a la cuarta descendente si el ámbito resulta excesivamente grave.<sup>84</sup> Aunque estos últimos tratados sean posteriores reflejan una práctica dada a comienzos del siglo XVI. Por tanto, siguiendo las directrices de Praetorius, se procede con el transporte de cuarta descendente con la adición del Fa♯ para mantener la modalidad y la altura original del canto citado. De tal manera, el *ambitus* de la misa se igualaría a los restantes movimientos (véase el ejemplo 3.6.5, transportando el Gloria de Peñalosa una cuarta descendente).

Sin embargo, Peñalosa, lejos de conectar el mismo grupo de voces entre Gloria y Credo, mantiene para este último una tesitura muy reducida, casi idéntica a la utilizada por Escobar para el Kyrie. Como se verá a continuación, el Credo difiere estilísticamente del Gloria en el empleo de recursos mucho más homofónicos y, por tanto, menor desarrollo contrapuntístico. De tal manera, apoyando los argumentos de Carter y Kreitner, estos movimientos fueron concebidos como unidades independientes y compiladas más tarde por el copista de Tarazona 2-3 como una misa de amalgama.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 56; KREITNER: «Spain Discovers the Mass...», pp. 267-268.

<sup>83</sup> BARBIERI: «Chiavette», *NG*. Edición online (consultada el 10/01/2016).

<sup>84</sup> *Ibid.*, (consultada el 10/01/2016).

## Diferencias estilísticas

### Escobar

Aparentemente, el estilo de Pedro de Escobar en este Kyrie es «hauntingly simple», tal como refirió Stevenson para su motete *Clamabat autem mulier*.<sup>85</sup> El «Kyrie I» tiene una textura general de homofonía enriquecida, el «Christe» contrasta con estructuras imitativas convencionales (a la 8ª, 4ª y 5ª ascendente, de voces graves a agudas) y el «Kyrie II» cambia la mensuración a ternaria –siguiendo la tradición de numerosas misas franco-flamencas– con cierta agitación y texturas imitativas hasta la cadencia borgoñona con *finalis* en Re. Sin embargo, algunos parámetros indican cierta sofisticación en sus procedimientos. El primero es el tratamiento del *cantus firmus* utilizado de un modo parecido a Peñalosa en el Gloria de la misma misa: a través de cierta paráfrasis y la migración de la melodía gregoriana tropada entre las voces del tenor y la superius (cc. 1-7). Hasta el compás 16 lo expresa explícitamente en valores largos y a partir del c. 17 lo parafrasea y funde dentro de la textura de voces, como se muestra en el siguiente ejemplo.

La modalidad está bien asentada sobre abundantes cadencias a la *finalis* Re, la *confinalis* La y más de una cláusula en Do para generar cierta tensión (cc. 25-26 o 57-58). Como Josquin, Escobar utiliza su sello distintivo de cadencia borgoñona –no tan utilizada en los movimientos de Peñalosa y, ya en la época, algo anticuada– de salto de octava en el bassus para alcanzar la dominante La en la cadencia a la *finalis* en cada final de sección (véase la cadencia en el siguiente ejemplo). También utiliza más de un pasaje de consonancias imperfectas al estilo del fabordón (véanse los cc. 9-11). También utiliza más de un pasaje de consonancias imperfectas al estilo del fabordón (véanse los cc. 9-11).

---

<sup>85</sup> STEVENSON: *Spanish Music...*, p. 173.

17 \* \* \* \* \*

S E - lei - son. E -

A 8 E - lei - son. E - lei - son. E -

T 8 E - lei - son. E -

B E - lei - son. E -

24 \* \* \* \* \*

S lei - son. E - lei - son.

A 8 lei - son. E - lei - son.

T 8 lei - son. E - lei - son.

B lei - son. E - lei - son.

Ejemplo 3.6.6. Cadencia del «Kyrie I» de Escobar y *cantus firmus* parafraseado.

Observando los casos que se aportarán en el apartado 5.2. sobre el *contrapunto alla mente*, la cadencia final muestra –si bien de forma reducida– otro ejemplo característico en el que una voz se prolonga sobre el acorde *finalis* a modo de adorno. Este hecho vuelve a confirmar que se trata de una práctica de estos compositores hispanos, que reflejaban estas glosas en la *res facta* cuando muy posiblemente las hicieran también de forma improvisada en otras cláusulas.

Una de las similitudes con el estilo de Peñalosa –comparándolo sobre todo con el Gloria, como se verá a continuación– es el uso intencionado de la homofonía para los tropos. Cada vez que se hacen referencias a la Virgen se introducen valores largos y una textura de homofonía enriquecida con el fin de resaltar el texto de temática mariana –véanse las palabras «Rex virginum» y «Marie decus» en el «Kyrie I»–. Estos compositores hispanos no fueron los primeros en realizar este procedimiento en

movimientos de misa: Dufay lo emplearía para el Gloria *Spiritus et alme*, conservado en el manuscrito 92 de Trento (I-TRbc MS 1379 [92], ff. 69v-73r), como indica Josephson.<sup>86</sup>

Una distinción con respecto a compositores como Peñalosa es su ritmo más pausado –en ambas secciones Kyrie predominan los valores de breve y semibreve–, con unas imitaciones no demasiado arriesgadas y sin excesiva prolongación, más un ámbito melódico reducido entre las voces. Un menor rango vocal implica en el caso de Escobar una menor preocupación por el desarrollo de melodías elaboradas y melismáticas: las cadencias se suceden frecuentemente, acortando las frases. Ese mismo estilo desarrolló Josquin para el Kyrie de la *Missa de Beata Virgine* –ampliamente difundido en numerosas fuentes– donde predomina más lo acordal que lo lineal del contrapunto y los valores rítmicos no agitados para una plena comprensión del texto votivo.

### Peñalosa

Si hubiera que atribuir los movimientos del Gloria y Credo a compositores de la época de los Reyes Católicos, a primera vista difícilmente se designaría a un mismo compositor y con menor probabilidad a Peñalosa. En primer lugar, porque son movimientos completamente distintos en su concepción contrapuntística: el Gloria hace alarde de la imitación y la paráfrasis, y el Credo se mueve en un estilo mucho más silábico y homofónico, con una citación literal del *cantus firmus*. En segundo lugar, porque el Gloria contiene errores contrapuntísticos que no se dan en el estilo pulido del compositor hispano en otras de sus obras. Si bien es cierto que pudieron haber sido errores del copista o algún equívoco en nuestra edición al transcribir desde la digitalización del manuscrito bastante corrompido por la tinta en los correspondientes folios del movimiento, las soluciones editoriales para ofrecer alternativas distintas son dificultosas.

Estos pasajes se producen sobre todo en cadencias como la de los compases 170-172 o la de cc. 185-187. Un claro ejemplo de disonancias consecutivas con difícil resolución ocurre durante el canon entre superius y tenor que se produce entre los compases 103-109, donde el bajo y el tenor no parece corresponderse con la voz aguda, produciéndose numerosos intervalos de 7ª consecutivos (resaltados con asteriscos):

---

<sup>86</sup> JOSEPHSON: *The Missa De Beata Virgine...*, pp. 35-36.



Canon entre superius y tenor

103

S De - i, Fi - li - us Pa - tris.

A - i, Fi - li - us Pa - tris.

T i, Fi - li - us Pa - tris.

B - li - us Pa - tris.

Ejemplo 3.6.7. Canon superius-tenor y conflicto contrapuntístico en Gloria de Peñalosa.

En los cc. 119-120 se produce una escala ascendente entre las voces superius/altus con octavas paralelas seguidas, nada reglamentarias para el contrapunto de la época. Estas escalas ascendentes remedan a un intento de imitación sobre las usadas a distancia de tercera por Josquin en el respectivo movimiento de su misa *BVM* (véanse los cc. 25-27 del franco-flamenco). Para todos estos conflictos se han ofrecido alternativas editoriales en nuestra edición.

Del mismo modo que existen numerosos errores insólitos en la obra de Peñalosa, también se encuentran los procedimientos usados de forma sofisticada de otras misas. Un ejemplo son las imitaciones mucho más arriesgadas que en *Anchieta* o *Escobar* (a la 6ª, 2ª y 8ª), más prolongadas, a distinta de mínima en algunos casos y con valores más reducidos (cc. 23-27).

23

S mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A -

A Be - ne - di - ci - mus te.

T te. Be - ne - di - ci - mus te. A -

B Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus

Ejemplo 3.6.8. Imitación a distancia de mínima (a la 6ª, 2ª y 8ª) en el Gloria.

Además, el ritmo agitado introducido en imitaciones y contrapunto libre que se concibe en este movimiento no tiene nada que ver con los restantes. Peñalosa genera continuo contraste cuando introduce estas texturas que se paralizan con algunas secciones en figuras más largas, coincidentes textualmente con los tropos que hacen referencia a la Virgen, como «Marie Virginis Matris». En este fragmento musical a su vez sorprende al cambiar el pulso a tiempo ternario para ensalzar la mención votiva. Aunque estas secciones se conciban como homofonía enriquecida, siempre hay una voz rompiendo el estatismo y adornando contrapuntísticamente los acordes. Estas mismas estructuras contrastantes para la introducción de los tropos las expresa La Rue en el Gloria de su misa *Beata Virgine Maria*.<sup>87</sup>

Peñalosa expresa claramente el *cantus firmus* siempre audible entre las voces del altus, tenor y bassus, como también hace La Rue en el Gloria. Con el fin de fundirlo en el tejido contrapuntístico lo parafrasea y adorna a su antojo y finaliza sus motivos migrándolo a otra voz. A veces por ello el texto –quizá por descuido del copista, o por haber copiado la pieza desde otro manuscrito erróneo– queda sorprendentemente desajustado, en comparación con la alineación en otras misas (véanse los cc. 83-89 en la enunciación del tropo «Spiritus et alme orphanorum»). Sin embargo, las frases de la oración delimitan de forma clara las estructuras musicales a lo largo del movimiento.

Por otro lado, también se muestran recursos de repetición, como el ostinato en el bassus (cc. 45-49) durante las palabras «propter magnam gloriam tuam»; u otros

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 71.

procedimientos de variación melódica en la sección que, por costumbre, va en *tempus perfectum*, el «Cum Sancto Spiritu», donde se produce una secuencia de segunda descendente entre todas las voces con material libre (cc. 229-237). Peñalosa tiene un estilo contrastante con respecto a su coetáneo Anchieta en el Gloria de ambas misas *Rex Virginum* –en el primero predomina el tejido imitativo, mientras el segundo prefiere la homofonía enriquecida–; sin embargo, aquel muestra una clara intención de homenajear a Josquin con unos diseños contrapuntísticos –aunque simplificados– y orden de entradas muy similares a las del franco-flamenco:

The image displays two musical staves for a four-part setting of 'Cum Sancto Spiritu'. The top system represents Josquin's setting, and the bottom system represents Peñalosa's setting. Both are in 3/2 time with one sharp (F#). The lyrics are 'Cum San-cto Spi-ri-tu Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Ejemplo 3.6.9. Imitación del «Cum Sancto» de Josquin (arriba) y Peñalosa (abajo, sin transportar).

El hispano tuvo que haber visto esta misa de Josquin al imitar numerosas texturas que el franco-flamenco ofrece, como también al comienzo del Gloria con la introducción de *bicinia* superius/altus vs tenor/bassus en ambas misas. Además, la misa del franco-flamenco –cuya fuente más joven es de 1507 solo contiene Gloria y Credo (I-Rvat MS

Capp. Sist. 23)— es una de las más difundidas, como apunta Fallows, siendo 69 las fuentes que la preservan (16 de ellas contienen solo las palabras «Cum Sancto» que arriba se presenta en partitura).<sup>88</sup> Las estructuras reducidas en los inicios para generar el posterior contraste con las entradas homofónicas es un recurso ampliamente utilizado en Josquin; Peñalosa, habiendo asimilado claramente el procedimientos de Josquin, lo emplea reiteradamente (véase también el Credo, con dúos superius/tenor vs altus/bassus). En la siguiente tabla se muestra la planificación de las texturas acorde a la expresividad del texto:

Texto	Textura
«Patrem omnipotentem»	Dúos (S+T y A+B).
«Visibilium»	Homofonía enriquecida.
«Filium Dei»	Dúos S+A y T+B imitativo.
«Deum de Deo»	Homofonía enriquecida.
«Genitum non factum»	Dúos (T+B y S+A).
«Per quem omnia»	Homofonía enriquecida.
«Qui propter»	<i>Quasi-canon</i> S+A y luego dúo libre T+B.
«Ex Maria Virgine»	<i>Tempus perfectum</i> . Dúo de voces graves.
«Et homo factus est»	Motivo conectado con Kyrie <i>Rex Virginum</i> . Homofonía enriquecida.
«Et resurrexit»	Imitación (S+A / T+B)
«Et iterum»	Homofonía enriquecida.
«cujus regni»	Imitación (S+A / T+B)
«Qui ex Patre»	Homofonía enriquecida.

Tabla 3.6.4. Estructura del Credo de Peñalosa según las divisiones del texto.

La Rue utiliza un mecanismo parecido que resalta Josephson en su tesis: la separación en *tempus perfectum* durante el «Ex Maria Virgine» es idéntica a la que hace La Rue (*Missa Beata Virgine Maria*) durante las palabras «Qui cum Patre» (cc. 139-150),<sup>89</sup> al igual que muy similar al contraste dúos vs homofonía a partir de la sección «Et unam sanctam catholicam» en ambos compositores.

<sup>88</sup> FALLOWS: *Josquin...*, p. 314. Véanse otros estudios como el de SPARKS: *Cantus firmus...*, pp. 368-372; el de Alejandro Enrique PLANCHART: «Masses on Plainsong Cantus Firmi», en Richard Sherr (ed.), *The Josquin Companion*. Oxford University Press, 2000, pp. 120-131; o el de Andrew RAISKUMS: «Plainsong as Pre-composition: Josquin's *Missa de Beata Virgine*», *Context: Journal of Music Research*, vol. 29, nº 30 (2005), pp. 59-67.

<sup>89</sup> *Ibid.*, pp. 76-77.

Para este movimiento tanto La Rue como Josquin –que amplía la textura a cinco voces– son bastante silábicos y poco contrapuntísticos. El mismo contraste se ofrece en Peñalosa con respecto al Gloria. El Credo ofrece riqueza musical a través de las reducciones texturales y cambios modales, más que por los recursos contrapuntísticos que utiliza. El ritmo se vuelve más estático con el fin de dar importancia a las palabras. La modalidad está bien asentada sobre el modo 1 en Re, si bien a veces se produce algún acercamiento al modo 11 en Re con la introducción del Sib en manuscrito o por los criterios de *musica ficta* (cc. 81-90 y 162-166).

### **Últimos movimientos: Hernández y Pérez de Alba**

El posible compositor de esta misa, Pedro Hernández (Fernández) de Castilleja, quizá viese las obras franco-flamencas divulgadas en la catedral hispalense a principios del siglo XVI. El procedimiento de retrogradación del *cantus firmus* hasta el final de la sección Sanctus en la voz superius da cuenta de esos conocimientos de la tradición centroeuropea, empleados en numerosas ocasiones por Peñalosa (véanse los movimientos Gloria de las misas *Del ojo y Por la mar*, así como el tema de Ghizeghem retrogradado en el Agnus Dei II de la misa *Ave Maria Peregrina*). Aquí parece que Hernández quisiera mostrar su dominio en esta técnica con un material que parece extraído del Sanctus VIII limitado a la sección del Sanctus «Canon conversus est retrorsum usque in finem» (canon volviendo hacia atrás hasta el final). La melodía compuesta por el canon se asienta en los grados Fa-La-Do, generando una unidad modal estable sobre el modo 10 en Fa (con el Sib alterado). Algunas notas de paso de la melodía paran en Si y en Sol, generando los acordes de tensión-distensión en un contrapunto predominantemente simple.

El estilo de este movimiento se basa en las estructuras acordales similares al estilo de Anchieta, con sonoridades fabordónicas y alguna que otra imitación por octavas y a tres voces (véase el «Pleni sunt»).<sup>90</sup> Otro recurso es la secuencia descendente entre las voces superius, altus y bassus de tan solo seis *tactus* –o la expresión del modelo y una única progresión descendente–, desarrollando un procedimiento innovador que el músico no desarrolla en demásía.

---

<sup>90</sup> Véase el artículo de Grayson WAGSTAFF: «A re-evaluation of music...», pp. 2722-2733, esp. 2725-2726, 2731.

Sin embargo, el *cantus firmus* está muy bien elaborado en la voz del tenor. Primeramente, el perfil melódico está ligeramente parafraseado sobre el Sanctus VIII – también utilizado por Escobar en la *Missa de Nuestra Señora*–; aunque al inicio contraste ligeramente con el resto de las voces al producirse en valores más largos, poco a poco lo parafrasea conectando los saltos con escalas e introduciendo adornos (sobre todo en las cadencias) para integrarlo en la textura. Más tarde, en el «Pleni sunt» lo desintegra y selecciona motivos específicos del canto original para hilvanar el tejido imitativo. Uno de los elementos originales en su lenguaje es la introducción de sucesivas escalas ascendentes y descendentes entre las voces con el fin de ornamentar un ritmo armónico bastante lento (véanse los cc. 25-32 y 54-60). En el «Osanna» se expresa de nuevo la melodía gregoriana literal, con un ligero adorno para la cadencia final. Hernández prefiere no añadir una sección «Benedictus» a este movimiento, concluyendo con la cadencia borgoñona a la *finalis* Fa, sin repetir, como de costumbre el «Osanna» como de costumbre.

Alonso Pérez de Alba escogería la misma modalidad para el Agnus Dei, el modo 9-10 en Fa (con el Sib en la armadura del tenor únicamente), siendo un poco más ambiguo hacia el modo 5-6 durante algunas cadencias a la *confinalis* Do. Otro tipo de cláusulas deceptivas son las que recaen en Re (cc. 50-51) y en La (cc. 29-30). Por ello, el tratamiento modal es más desarrollado que el de Hernández y no presenta tantas disonancias entre las cláusulas, como aparecieron en el Gloria y el Sanctus.

Aunque el tratamiento del *cantus firmus* sea más clásico, citando literalmente el Agnus Dei de la misa *Beata Virgine Maria* gregoriana en la voz del tenor, la textura continúa dentro de los estándares del estilo acordal de Anchieta o Hernández. El ritmo armónico resulta estático, las frases son bastante cortas, las cadencias abundantes y las melodías poco llamativas, porque parecen estar ideadas dentro de una concepción vertical general en este movimiento. El mejor ejemplo de ello se muestra en los acordes sincopados del «miserere nobis» (véase el siguiente ejemplo). Para dotar de mayor variedad melódica a veces se introduce una melodía en valores más breves haciendo contrapunto con el *cantus firmus* (cc. 22-29).

Ejemplo 3.6.10. Bloques de acordes del «Miserere nobis» en el Agnus Dei de Pérez de Alba.

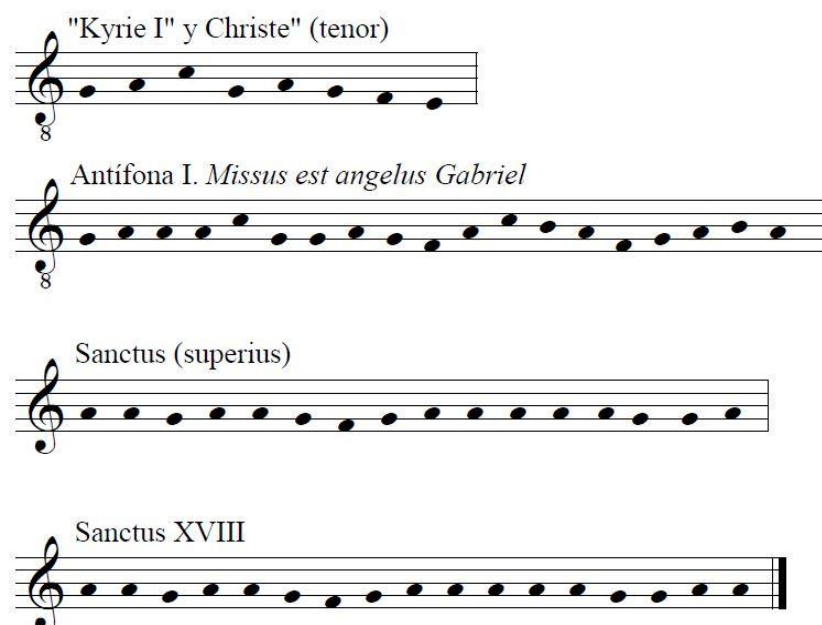
Si bien los movimientos Sanctus y Agnus Dei de la *Missa de Nuestra Señora* de Escobar también hacen un uso extensivo de la homofonía y el fabordón, este tiene un manejo de la imitación más elaborado y se atreve con movimientos contrapuntísticos más complejos que Hernández/Pérez de Alba. Al mismo tiempo que mantiene los valores originales de la melodía gregoriana para el Agnus Dei es capaz de elaborar contramelodías agitadas rítmicamente que la embellecen.

### La *Missa ferial* y los movimientos sueltos

En el manuscrito 5 de Tarazona (E-Tz ms. 5, ff. 93-94v) se encuentran los tres movimientos –Kyrie, Sanctus y Agnus Dei– que conforman la *Missa ferial* atribuidos a Francisco de Peñalosa. Lejos de parecerse a cualquier obra del compositor –ni siquiera a sus motetes devocionales más homofónicos–, la textura se simplifica tanto que se mueve a un ritmo constante de breves y algunas semibreves para los tres movimientos. El «Benedictus» del Sanctus y el Agnus Dei tienen un problema añadido: la pérdida del folio 95r donde se encontrarían las voces del altus y bassus; por tanto, la edición queda incompleta transcribiendo únicamente las restantes. Como se vio en el apartado 2, queda mucho por conocer sobre este manuscrito y por tanto se podría llegar a dudar de la autoría de esta obra. Sin embargo, a continuación se resaltarán algunas características.

El material preseleccionado para el Kyrie se asemeja considerablemente a la antífona 1 en modo 8 en Sol –el mismo de este movimiento– de la *Missa est angelus*

*Gabriel*, que se interpreta en la víspera I de la fiesta *Beata Maria Virginis Nomine*.<sup>91</sup> Como se observa en la imagen, la voz superius del Sanctus es bastante similar inicialmente al Sanctus XVIII, interpretado en las ferias de Adviento y Cuaresma.<sup>92</sup> Sin embargo el modo 2 es difícil de comprobar en un movimiento incompleto. La cadencia de Peñalosa en las palabras «gloria tua» (cc. 23-25) corroboran el modo 2 en Re de la melodía gregoriana, pero a partir de la sección «Osanna» los acordes aparecen inacabados, si bien intuitivamente indicaría la pertenencia a este modo.



Ejemplo 3.6.11. Correspondencia de *cantus firmus* de la *Missa ferial* con melodías gregorianas.

En síntesis, esa misa ferial parece un ejercicio o práctica de contrapunto de primera especie o de polifonía sin adornos escrita probablemente con el fin de ser cantada en la festividad dedicada al Santo Nombre de María (por la asociación de la melodía del Kyrie). Desde el conocimiento del apartado 5.2 sobre el *contrapunto alla mente*, estos movimientos darían pie a pensar que este fuese un modelo escrito sobre el que los cantores cultivados ofrecerían improvisación al estilo hispano. Quizá estas estructuras verticales sean reflejo del proceso de enseñanza del contrapunto, tanto escrito como oral –

<sup>91</sup> Véase el *Missus est ángelus Gabriel* interpretada en la festividad Beatae Mariae Virginis, nomine [De Sanctissimo Nomen Mariae; Santo Nombre de María] en la colección de cantorales de la BNE. E-Mm, MPCANT/33, f. 106r.

<sup>92</sup> Véase el Sanctus del Ordinarium missae, ferialibus diebus [XVIII, in feriis Adventus et Quadragesimae, in vigiliis, feriis IV temporum et in missa rogationum; XVIII] en la colección de cantorales de la BNE. E-Mm, MPCANT/28, ff. 39v-40v.



improvisando sobre los bloques acordales– en las capillas hispanas.<sup>93</sup> Por tanto, a parte del evidente resultado inacabado de esta composición, se podría concebir como un reflejo de las prácticas *ex tempore* llevadas a cabo por compositores como Peñalosa o bien como un error en la atribución que aportó el copista.

El Kyrie que aparece en el manuscrito 5 de la Biblioteca del Orfeó Català (E-Boc ms. 5, f. 62r) difiere completamente en estilo con respecto a la *Missa ferial*. Se trata de un movimiento para tres voces graves (dos tenores y un bajo) en modo 9 en Fa. No se ha logrado identificar el material melódico utilizado como *cantus firmus*, aunque algunos motivos son similares a los del Kyrie VIII (*De Angelis*).

El desarrollo contrapuntístico es bastante simple, donde está presente la sonoridad del fabordón constantemente. Las imitaciones son poco elaboradas –a la octava y distanciadas por una semibreve o una breve– en comparación con las desarrolladas en otras de sus misas más maduras –a distancia de mínima y con entradas a la 4ª, 5ª, 8ª e incluso 6ª, 2ª y 3ª–. Extrañamente utiliza la repetición incesante de motivos –sobre todo mínima ennegrecida y tres semimínimas descendentes–. Peñalosa logra la unidad a través de la diversidad de esos motivos recurrentes; es decir, cada vez que aparecen, se muestran en movimiento contrario, o transportados, etc. ganando riqueza musical. Aunque no suelen citarse literalmente, al final producen cierta redundancia. Es por ello que este movimiento no logra identificarse con su estilo completamente, pudiendo tratarse de una obra de juventud, simplificada por alguna razón de índole práctica, o bien una atribución errónea al compositor hispano.

Por último, el Kyrie conservado en el impreso para tecla de Gonzalo de Baena, *Arte novamente inventada para aprender a tanger* (1540) está compuesto a dos voces y tiene un contrapunto similar al del anterior movimiento del Orfeó Català.<sup>94</sup> Esta pieza se trata

---

<sup>93</sup> Véanse los artículos de Fiorentino sobre el aprendizaje musical en las capillas. Giuseppe FIORENTINO: «*Con ayuda de nuestro señor: teaching improvised counterpoint in sixteenth-century Spain*», en Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *New perspectives on early music in Spain*. Kassel, Edition Reichenberger, 2015, pp. 356-379; «“Cantar por uso” and “cantar fabordón”...»; su tesis doctoral: «Música española del Renacimiento...»; «La música de “hombres y mujeres que no saben de música”: polifonía de tradición oral en el Renacimiento español», *Revista de Musicología*, vol. XXXI, nº 1 (2008), pp. 9-40; «Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento», en Amalia García Pérez y Paloma Otaola González (eds.), *Francisco Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 147-160; «Unwritten Music and Oral Traditions at the Time of Ferdinand and Isabel», en Kate Hammond (ed.), *Brill's Companions to the Musical Culture of Medieval and Early Modern Europe*. Leiden, Boston, Brill, 2017, pp. 504-548.

<sup>94</sup> Véase la fuente original en [http://imslp.org/wiki/Arte\\_novamente\\_inventada\\_para\\_aprender\\_a\\_tanger\\_\(Baena,\\_Gonzalo\\_de\)](http://imslp.org/wiki/Arte_novamente_inventada_para_aprender_a_tanger_(Baena,_Gonzalo_de))

de una de las primeras intabulaciones para tecla que provienen de repertorio sacro vocal entre los años 1520 y 1530.<sup>95</sup> Baena copiaría la pieza a dos voces desde otra fuente con las tres secciones diferenciadas, no solo por el texto que lo configura sino por una distinta modalidad para la tercera sección «Kyrie II» –modo 8 en lugar de modo 4 como en el «Kyrie I» y el «Christe»–. Este movimiento no contiene un *cantus firmus* sino que –al igual que el del manuscrito 5 del Orfeo– parece una elaboración sobre algunos motivos de nueva composición que no unifican la obra entre secciones. De nuevo las imitaciones son a la octava –y una a la quinta en el «Christe»– y las entradas del *comes* respecto al *dux* distanciadas. El ritmo es pausado, si bien ofrece su versión más agitada en el «Kyrie II». En definitiva, podría ser una pieza con una función determinada para un servicio menor, para ser tañida al órgano, y por ello no desarrollar todos los procedimientos contrapuntísticos que se muestran en otras misas; o bien un ejercicio simple de Peñalosa en su fase de experimentación que, más tarde, Baena consideró adecuado para la interpretación en tecla.

## Conclusiones

El estilo de la *Missa Rex Virginum* encuentra su espacio distinguido dentro de la periferia hispana, no sin haber absorbido un amplio conocimiento de los modelos borgoñones. Por la coincidencia de los compositores Escobar, Peñalosa, Hernández o Fernández de Castilleja y Pérez de Alba, se podría suponer que el lugar idóneo donde albergar dichos movimientos y donde interpretarlas en conjunto años más tarde sería la catedral de Sevilla, como ya ha señalado Juan Ruiz. Sin embargo, la no coincidencia cronológica de los compositores en dicha institución y la importante diferenciación estilística entre los movimientos hace incuestionable la denominación de misa de amalgama: compilada por la mano de un copista en el manuscrito 2-3 de Tarazona y, quizá, en alguna fuente previa perdida. Por tanto, el lugar –si bien el ámbito hispalense parece ser el más plausible– sigue siendo una incógnita.

Los estilos entre estos compositores hispanos coetáneos son muy distintos entre sí: unos utilizan recursos contrapuntísticos como la retrogradación (Hernández), en otros predomina la homofonía (Hernández y Pérez de Alba), en algunos se dan imitaciones

---

(consultado el 28/03/2017); para el estudio de la misma véase el artículo de KNIGHTON: «A Newly Discovered Keyboard Source ...», pp. 81-112.

<sup>95</sup> KNIGHTON: «A Newly Discovered Keyboard Source...», p. 105-107.

arriesgadas y melodías que alcanzan alturas extremas (Peñalosa), o también se practica constantemente la paráfrasis y la migración para el tratamiento del *cantus firmus* (Escobar y Peñalosa). Sin embargo, entre todos los movimientos de las misas *Rex Virginum* existe un rasgo identitario común: el reflejo de la tradición oral en la música escrita o *res facta* que queda en el manuscrito. Siguiendo los preceptos de la tratadística hispana de la época y los testimonios observados sobre la tradición ibérica en contraste con las restantes tradiciones europeas en Roma, la concepción vertical es distintiva no solo en la polifonía que se conserva en los manuscritos, sino en el reflejo de las reglas de improvisación que quedan sobre la *res facta*. Ese elemento acordal se encuentra en todos los movimientos de esta misa unificados por la temática mariana. Además de aportar tesituras generalmente graves en comparación con la tradición polifónica inglesa y algunos compositores de las prácticas borgoñonas, los hispanos prefirieron un buen entendimiento del texto –si bien los copistas no muestran tanta preocupación por la alineación en el códice–, acostumbrados al contrapunto de concepción vertical propio de su tradición. La locución de las palabras se realizaría fácilmente a través de bloques de acordes que dan paso a cadencias prologadas en finales de secciones, las cuales suelen llevar adornos vocales reflejo de una práctica viva en aquel momento. Los testimonios de los diaristas como Burchard o Grassi podrían hacer referencia a este tipo de improvisación vocal cuando hablaban del dicho *modo hispano*.

El esqueleto que se puede observar en la misa ferial de Peñalosa, o los Kyries ligeramente adornados de E-Boc ms. 5 o el impreso de Gonzalo de Baena no son sino un reflejo de esa posible práctica oral hispana: un esquema vertical –a modo de ejercicio contrapuntístico– sobre el que insertar adornos improvisados según las normas para la improvisación de Tovar, Del Puerto y Durán. Una prueba escrita de cómo la tradición oral definió las características de la composición de manera recíproca.

### 3.7. *L'HOMME ARMÉ* Y *ADIEU MES AMOURS*: ¿MODELOS INTERNACIONALES?

#### 3.7.1. La tradición europea de misas *L'homme armé*

##### *L'homme armé* de moda

En la historiografía musical dedicada a la polifonía de los siglos XV y XVI, un tema que ha suscitado grandes discusiones y ríos de tinta ha sido la tradición de misas *L'homme armé*. La famosa melodía popular fue objeto de manipulación como *cantus firmus* en alrededor de cuarenta misas distintas a lo largo de la historia. Como bien apunta Andrew Kirkman, este corpus ha engendrado un esfuerzo exégeta como no lo ha generado ningún otro ciclo.<sup>96</sup> Una misa basada en un tema bélico solo podía tener un significado simbólico: la representación de Cristo como un soldado, como «el hombre armado», según Craig Wright.<sup>97</sup> Apoyando esa justificación, a su vez se ligaba a grandes personalidades de la época con a esa representación divina de un auténtico guerrero y protector del reino, como a Felipe el Bueno o a su hijo, Carlos el Temerario, y más tarde a Fernando el Católico. Entre ellos existía un nexo: la orden del Toisón de Oro, como defensora de la fe cristiana.

La literatura escrita en torno a alrededor de cuarenta misas *L'homme armé* es, como hemos dicho, muy abundante. Los estudios abarcan desde aspectos de simbología,<sup>98</sup> información sobre el contexto de las misas,<sup>99</sup> al análisis musical comparativo entre varios

---

<sup>96</sup> KIRKMAN: *The Cultural Life...*, p. 98.

<sup>97</sup> Craig WRIGHT: *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology, and Music*. Cambridge, Mass y Londres, Harvard University Press, 2001, pp. 159-205.

<sup>98</sup> Flynn WARMINGTON: «The Ceremony of the Armed Man: The Sword, the Altar, and the *L'homme armé* Masses», en Paula Marie Higgins, *Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*. Claredon Press, 1999, pp. 109-118; WRIGHT: *The Maze and the Warrior...*, pp. 159-205; KIRKMAN: *The Cultural Life...*, pp. 98-134.

<sup>99</sup> Oliver STRUNK: «Origins of the “*L'homme armé*” Mass», *Bulletin of the American Musicological Society*, nº 2 (junio, 1937), pp. 25-26; William F. PRIZER: «Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece», *Early Music History*, vol. 5 (1985), pp. 113-153; Barbara HAGGH: «The Archives of the Order of the Golden Fleece and Music», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 120, nº 1 (enero, 1995), pp. 1-43; ID: «The Mystic Lamb and the Golden Fleece: Impressions of the Ghent Altarpiece on Burgundian Music and Culture», *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 61 (2007), pp. 5-59; Klaas VAN DER HEIDE: «New Claims for a Burgundian Origin of the *L'homme arme* Tradition, and a Different View on the Relative Positions of the Earliest Masses in the Tradition», *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 55, nº 1 (2005), pp. 3-33.

modelos<sup>100</sup> o la interpretación de las misas.<sup>101</sup> Sobre los modelos ibéricos se encuentran los estudios de Tess Knighton que menciona posibles contextos para la misa *L'homme armé* de Peñalosa y para la *Sine nomine* de Anchieta;<sup>102</sup> así como el artículo de Emilio Ros-Fábregas que describe las ceremonias durante la asamblea de la orden del Toisón de Oro en Barcelona en 1519.<sup>103</sup> También se ha dedicado mayor atención a las misas *L'homme armé* de Morales y Guerrero por algunos investigadores como Gustav Trumpff, Luis Merino, Owen Rees, Joseph Sargent, entre otros.<sup>104</sup>

En cuanto a los aspectos concernientes al ritual, la alegoría de Cristo como «hombre armado» empoderaba a los guerreros a la hora de combatir al turco –representado como el diablo– en tiempos de cruzadas.<sup>105</sup> En las ceremonias ofrecidas desde el siglo XIV se solía representar al sacerdote como un guerrero de la cristiandad, llevando armadura e

---

<sup>100</sup> Willi APEL: «Imitation Canons on *L'homme armé*», *Speculum*, vol. 25, nº 3 (julio, 1950), pp. 367-373; Lewis LOCKWOOD: «Aspects of the “*L'homme armé*” Tradition», *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 100 (1973-1974), pp. 97-122; R. Larry TODD: «Retrograde, Inversion, Retrograde-Inversion, and Related Techniques in the Masses of Jacobus Obrecht», *The Musical Quarterly*, vol. 64, nº 1 (enero, 1978), pp. 50-78; Leeman L. PERKINS: «In Memoriam Dragan Plamenac: The *L'Homme Arme* Masses of Busnoys and Okeghem: A Comparison», *The Journal of Musicology*, vol. 3, nº 4 (otoño, 1984), pp. 363-396; Richard TARUSKIN: «Antoine Busnoys and the “*L'Homme armé*” Tradition», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 39, nº 2 (verano, 1986), pp. 255-293; Christopher A. REYNOLDS: «The Counterpoint of Allusion in Fifteenth-Century Masses», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 45, nº 2 (verano, 1992), pp. 228-260; James HAAR: «Palestrina as Historicist: The Two *L'homme armé* Masses», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 121 (1996), pp. 191-205; Anne-Emmanuelle CEULEMANS: «Les messes *L'Homme armé* de Josquin des Prez», *Musurgia*, vol. 7, nº 1, *Musiques anciennes* (2000), pp. 29-43; Agostino MAGRO: «Varietas et uniformité dans la messe *L'Homme armé* de Guillaume Dufay», *Musurgia*, vol. 7, nº 1, *Musiques anciennes* (2000), pp. 7-28; Jacques BARBIER: «Un *homme armé* à Bruxelles. Étude de la messe de Mathurin Forestier», *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 55, *Sixsiècles de vie musicale à Bruxelles / Zes eeuwen muziekleven te Brussel / Six Centuries of Musical Life in Brussels* (2001), pp. 53-68; Keith John WALTERS: «Aspects of Style and Design in the Missa *L'homme armé* Tradition c. 1450 – c. 1500». Tesis doctoral, Brunel University, 2002; Roger BOWERS: «Five into Four Does Go: The Vocal Scoring of Ockeghem's “Missa *L'homme Armé*”», *Early Music*, vol. 31, nº 2 (mayo, 2003), pp. 262-265; Alejandro Enrique PLANCHART: «The Origins and Early History of *L'homme armé*», *The Journal of Musicology*, vol. 20, nº 3 (verano, 2003), pp. 305-357; FALLOWS: «The Last Agnus Dei...», pp. 53-63; RODIN: *Josquin's Rome: hearing and composing...* Judith COHEN: *The Six Anonymous L'homme armé Masses in Naples, Biblioteca Nazionale, MS VI E 40*. [Roma], Musicological Studies and Documents, 1968.

<sup>101</sup> Richard SHERR: «The Performance of Josquin's “*L'homme armé*” Masses», *Early Music*, vol. 19, nº 2 (mayo, 1991), pp. 261-262+264-265+267-268; Edward WICKHAM: «Finding Closure: Performance Issues in the Agnus Dei of Ockeghem's “Missa *L'homme armé*”», *Early Music*, vol. XXX, nº 6 (2002), pp. 593-607.

<sup>102</sup> KNIGHTON: «Una confluencia de capillas, pp. 127-150.

<sup>103</sup> Emilio ROS-FÁBREGAS: «Music and ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona», *Early Music*, vol. 23, nº 3 (1995), pp. 375-391.

<sup>104</sup> Gustav Adolf TRUMPF: *Die Messen des Cristobal Morales*. Barcelona, 1953; Luis Félix MERINO: *The Masses of Francisco Guerrero (1528-1599)*. Tesis doctoral, University of California, Los Ángeles, 1972; Owen REES: «Guerrero's “*L'homme armé*” Masses and Their Models», *Early Music History*, vol. 12 (1993), pp. 19-54; Joseph SARGENT: «Morales, Josquin and the *L'homme armé* Tradition», *Early Music History*, vol. 30 (2011), pp. 177-212.

<sup>105</sup> KIRKMAN: *The Cultural Life...*, pp. 98-99.

incluso portando armas, como espadas, al altar mientras se celebraba la misa.<sup>106</sup> También se daban rituales de coronación donde se asociaba la imagen del celebrante a Cristo y se divinizaba la imagen del monarca armado para defender la fe cristiana frente a los infieles.<sup>107</sup> Para ciertas festividades de esta índole se comenzaron a componer los ciclos del Ordinario de la misa basados en el tema *L'homme armé* como *cantus firmus*, acorde a la temática del contexto del siglo XV: la perenne amenaza de los otomanos contra los reinos cristianos en Europa.

Esa constante se reavivó desde la caída de Constantinopla en manos de los turcos en 1453, época en la que Felipe el Bueno era duque de Borgoña. Previamente este aristócrata fundaría la orden del Toisón de Oro para defender la fe de la cristiandad con las armas. Según los preceptos de esta orden de caballeros, el duque asentaría y sacralizaría su linaje bajo el siguiente convencimiento: descendían de los dioses paganos de Saturno y Júpiter, de las representaciones heroicas de Jasón (de donde se construye la mitología del famoso toisón), de Adán, Noé o David en el Antiguo Testamento, pasando por la línea imperial de Carlomagno hasta llegar él y su hijo Carlos el Temerario.<sup>108</sup> Los duques de Borgoña se aseguraron de encargar misas polifónicas basadas en la melodía *L'homme armé* para sus celebraciones semanales en la Sainte-Chapelle de Dijon, en honor a San Andrés, patrón de la orden.<sup>109</sup>

La llamada a las armas por la caída de Constantinopla sería el detonante para el incremento exponencial de composición de misas *L'homme armé* desde 1450 hasta 1520, y en menor medida a partir de esta fecha. Esta famosa melodía sobre la que se basan estas composiciones se hizo popular en toda Europa y actualmente se conserva en tres únicas versiones de manuscritos como Nápoles, ms. VI E. 40 (I-Nn VI E 40, ca. 1470), el *Mellon Chansonnier* (US-NHub 91, ca. 1475-1476) y el *Casanatense Chansonnier* (I-Rc Ms 2856, ca. 1479-1481).<sup>110</sup> Plamenac y Gombosi discutieron sobre si el tono provenía de una composición monofónica o era el tenor de una polifónica; la primera hipótesis ha

---

<sup>106</sup> WARMINGTON: «The Ceremony of the Armed Man...», pp. 105-108, 131.

<sup>107</sup> KIRKMAN: *The Cultural Life...*, pp. 115-117.

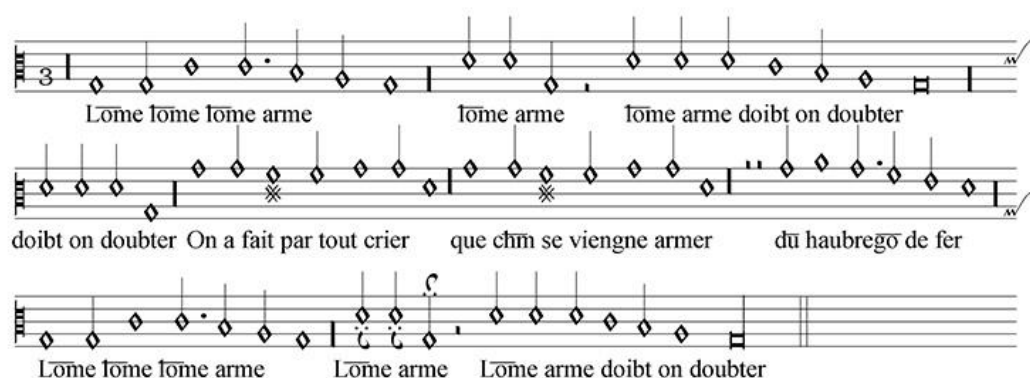
<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>109</sup> Howard Mayer BROWN: «Music and Ritual at Charles the Bold's Court: The Function of Liturgical Music by Busnoys and his Contemporaries», en Paula Higgins (ed.), *Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*. Oxford, 1999, p. 59. Véase también David FIALA: «Music and musicians at the Burgundian court in the fifteenth century», en Anna Maria Busse Berger; Jesse Rodin (eds.), *The Cambridge history of fifteenth-century music*. Cambridge University Press, 2016, pp. 427-445.

<sup>110</sup> WALTERS: *Aspects of Style and Design...*, p. 6.

concitado un mayor consenso entre los especialistas.<sup>111</sup> Posteriormente, algunos investigadores como David Fallows y Taruskin discutieron sobre la autoría de la melodía: el primero considero que la única adscripción «Borton» asociada a la melodía hacía referencia a Robert Morton,<sup>112</sup> mientras el segundo creyó que fue un error ortográfico e identificó la autoría del tono a Busnoys.<sup>113</sup> La segunda hipótesis ha sido la más respaldada pero no sigue sin ser constatada.

En cuanto a la forma musical, la monodia es tripartita, adaptada a la repetición del texto: A «L’homme, l’homme, l’homme armé...», B «On a fait par tout crier...», A’ «L’homme, l’homme, l’homme armé...».



Ejemplo 3.7.1.1. Transcripción desde NapBN, f. 58v.<sup>114</sup>

Las primeras misas de Guillaume Dufay, las seis anónimas del manuscrito VI.E.40 de Nápoles, Johannes Regis, Johannes Ockeghem y las de Antoine Busnoys verían la luz para consagrar estas ceremonias de temática bélico-religiosa. A partir de ese momento se dieron incluso asociaciones al arcángel Miguel –con la alusión de su victoria frente al dragón– en la misa de Regis, a través referencias simbólicas en la música;<sup>115</sup> así como la inserción de otros motivos melódicos, como *Ut Heremita solus* de Ockeghem, que

<sup>111</sup> Otto GOMBOSI: «Bemerkungen zur *L'homme armé*-Frage», *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, vol. 10 (1928), pp. 609-612; Dragan PLAMENAC: «Zur *L'homme armé*-Frage», *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, vol. 11 (1928-1929), pp. 376-383.

<sup>112</sup> David FALLOWS: «Letters to the Editor», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 40 (1987), pp. 146-148. ID: «Robert Morton», *NG*. Edición online (consultada el 18/01/2017).

<sup>113</sup> TARUSKIN: «Antoine Busnoys...», pp. 255-293. Otros investigadores como Gustave Reese, Judith Cohen y Lewis Lockwood dudaron de la atribución a Robert Morton. Véase la discusión en WALTERS: *Aspects of Style and Design...*, pp. 8-14.

<sup>114</sup> Véase el estudio y transcripción en <http://www.cmme.org/database/pieces/120> (consultada el 19/01/2017).

<sup>115</sup> KIRKMAN: *The Cultural Life...*, pp. 130-132 y WRIGHT: *The Maze and the Warrior...*, pp. 178-184.

aparece en Kyrie, Gloria y Agnus Dei en la misa *L'homme armé Super voces musicales* de Josquin.<sup>116</sup> La melodía *L'homme armé* también sería objeto de manipulación en la doble *chanson Il sera pour vous/L'homme armé* de Robert Morton,<sup>117</sup> en los dos quodlibets de Basiron y Japart, *D'ung aultre amer* y *Il est de bonne heure né*, respectivamente,<sup>118</sup> y en el quodlibet anónimo, *O rosa bella*, citado por Tinctoris y conservado de manera incompleta en el Cancionero de El Escorial IV.a.24 (ca. 1460).<sup>119</sup> Respecto a esta última pieza, Tess Knighton –que ha trabajado el de repertorio de los libros de música profana de la corte de Isabel de Castilla– señala que fue ampliamente difundida por toda Europa –siendo muy popular en la Península– y que fue copiada tres veces en al menos dos versiones distintas de dicho cancionero.<sup>120</sup>

El fin de componer una misa *L'homme armé* en aquel tiempo no solo respondía a cuestiones funcionales según el contexto al que estuviesen dirigidas, sino que también se trataba de una práctica de emulación. Como plantea Joseph Sargent, algunas teorías hacen referencia a la imitación que realizan los compositores sobre el modelo previo como homenajear la figura precedente, y otras hipótesis están orientadas hacia la competición en la creación de distintos modelos, que dejan atrás la anterior misa *L'homme armé*.<sup>121</sup> Sobre esta cuestión de la *imitatio* se han mantenido amplias discusiones historiográficas desde diferentes puntos de vista.<sup>122</sup> De cualquier modo, parece que la intención fue participar en esa tradición compositiva, tan puesta de moda en Europa con

<sup>116</sup> RODIN: *Josquin's Rome: hearing and composing...*, pp. 237-238.

<sup>117</sup> Como se ha señalado, según Taruskin, la melodía provenía de una *chanson* combinativa que no sería de Morton sino de Busnoys, al que atribuye también las seis misas anónimas de Nápoles y considera su *Missa L'homme armé* la más antigua de todos los ciclos (véase TARUSKIN: «Antoine Busnoys...»). Mientras Perkins, Fabrice Fitch y David Burn opinan que la de Ockeghem fue anterior a este modelo. PERKINS: «In Memoriam Dragan Plamenac...», pp. 372-373; Fabrice FITCH: *Johannes Ockeghem.: Masses and Models*. Paris, Honore Champion, 1997, pp. 50-64. BURN: «“Nam erit haec quoque...”», p. 263.

<sup>118</sup> David FALLOWS: «L'homme armé», *NG*. Edición online (consultada el 18/01/2017).

<sup>119</sup> Johannes TINCTORIS: *Proportionale musices (ca. 1472-75)*. Tinctoris, *Johannes, Opera theorectica*, ed. Albert Seay (ed.). Neuhausen-Stuttgart, 1978, vol. IIA, libro 1, capítulo 3, p. 51.

<sup>120</sup> Tess KNIGHTON: «Isabel of Castile and Her Music Books: Franco-Flemish Song in Fifteenth-Century Spain», en Barbara F. Weissberger (ed.), *Queen Isabel I of Castile: Power, Patronage, Persona*. Boydell & Brewer Ltd, 2008, pp. 51-52.

<sup>121</sup> SARGENT: «Morales, Josquin...», p. 180.

<sup>122</sup> Lewis LOCKWOOD: «On “Parody” as Term and Concept in 16<sup>th</sup>-Century Music», en J. La Rue (ed.), *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*. Nueva York, 1966, pp. 560-575; Howard Mayer BROWN: «Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 35 (1982), pp. 8-10; Rob C. WEGMAN: «Another “imitation” of Busnoys's Missa L'homme armé - and some observations on imitatio in Renaissance music», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 114, n° 2 (1989), pp. 189-202; Honey MECONI, «Does Imitatio Exist?», *Journal of Musicology*, vol. 12 (1994), pp. 152-178; David BURN: «“Nam erit haec quoque laus eorum”: Imitation, Competition and the “L'homme armé” Tradition», *Revue de Musicologie*, T. 87, No. 2 (2001), pp. 249-287.



las costumbres borgoñonas, en la que compositores como Anchieta o Peñalosa dejar su impronta.

### ***L'homme armé* en la Península ibérica**

Tratando con los caballeros del tusón en su capítulo general sobre las elecciones que se habían de hacer en lugar de los caballeros difuntos, advertido y informado de la excelente nobleza y gran valor y proeza y virtudes señaladas del rey don Hernando príncipe de Aragón y de Castilla é de León, y que el rey de Aragón su padre era hermano y compañero de aquella orden y el rey don Alonso su tío lo había sido cumpliendo con las solemnidades [...] de común acuerdo de todos le nombró por hermano y compañero de la orden del tusón de oro si a él pluguiese de lo aceptar [...].<sup>123</sup>

Como narra Jerónimo de Zurita en su crónica, Fernando el Católico recibiría en mayo de 1473 el galardón, entrando a formar parte de la orden como caballero del Toisón de Oro justo antes de acudir en auxilio de su padre, sitiado en Perpiñán por Luis XI. Ese collar lo obtendría de la embajada de Carlos el Temerario tras una ceremonia de investidura en la iglesia de Santa María de Dueñas (Palencia).<sup>124</sup> El fortalecimiento a través de la unión de las casas Trastámara y Habsburgo, más tarde mejor asentado tras la boda de Felipe el Hermoso y Juana I de Castilla, era la intención de Fernando al formar parte de dicha orden. La alianza matrimonial suponía una reunificación de los objetivos políticos en torno a los intereses de los territorios borgoñones e hispanos.<sup>125</sup>

Tras el casamiento y los viajes a Castilla de los príncipes Felipe y Juana en 1501-1502 y entre 1506-1508 –estando Marbrianus de Orto entre los miembros del séquito– la corte castellana se impregnaría de las modas borgoñonas. Como se vio en la biografía de Peñalosa, las coronas castellana y aragonesa quisieron patrocinar su poder a través del incremento de la actividad musical en sus capillas. Además, la música debía de ir orientada a alentar ciertos significados, como la del tópico del «rey guerrero», que señaló Germán Gamero en la temática de diferentes piezas del *Cancionero Musical de*

---

<sup>123</sup> José María Manuel GARCÍA-OSUNA RODRÍGUEZ: *Breve historia de Fernando el Católico*. Ediciones Nowtilus S.L., 2013, pp. 28-29.

<sup>124</sup> Abraham RUBIO CELADA: *Isabel la Católica en la Real Academia de la Historia*. Real Academia de la Historia, 2004, p. 73.

<sup>125</sup> Víctor MINGUEZ CORNELLES: «El Toisón de Oro: insignia heráldica y emblemática de la monarquía hispánica», en Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza López (coords.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Universidad de Navarra, 2011, pp. 14-15.

*Palacio*.<sup>126</sup> Por ello, una misa basada en el archiconocido tema *L'homme armé* hubiera promovido la imagen bélica y poderosa del Rey Católico.

Según Rodin, alrededor de 1497 existían en torno a once misas *L'homme armé* copiadas y conservadas en la Capilla Sixtina, entre ellas, las siguientes: V-CVbav MS Capp. Sist. 14: Du Fay (incompleta), Busnoys, Regis, Caron y Faugues; V-CVbav MS Capp. Sist. 35: Ockeghem, Basiron, Compère, Tinctoris; V-CVbav MS Capp. Sist. 49: Dufay (completa); V-CVbav MS Capp. Sist. 64: Marbrianus de Orto; V-CVbav MS Capp. Sist. 197: la *Missa L'homme armé super voces musicales* de Josquin.<sup>127</sup> A estos manuscritos que Peñalosa pudo haber visto durante su estancia en Roma se unen algunos compilados en el extranjero, pero más tarde difundidos en territorio hispano, como V-CVbav Ms Chigi C.VIII.234 (el manuscrito Chigi) –con los modelos *L'homme armé* de Ockeghem, la *Sexti toni* de Josquin, y las de Busnoys y de Compère–,<sup>128</sup> B-Br ms. 9126 o A-Wn Cod. 1783 –ambos con la misa *L'homme armé I* de La Rue–. También hay varios ejemplos de misas *L'homme armé* en fuentes hispanas, como la misa incompleta *Super voces musicales* de Josquin en el E-Boc ms. 5 (ff. 52v-55r) –donde se conserva el Kyrie analizado de Peñalosa en el folio 62r–, o el modelo de Busnoys en E-Bbc ms. 454 ff. XLIXv-LIXr,<sup>129</sup> así como E-SE ms. s.s., datado de 1500-1502 donde se conserva la misa *L'homme armé Sexti toni* de Josquin. Según Ros-Fábregas, el manuscrito 454 de Barcelona tuvo que ver con la ceremonia de la orden del Toisón de Oro en dicha ciudad durante 1519.<sup>130</sup> Además, mucho se ha discutido sobre si el manuscrito Chigi viajó o no a la Península ibérica; Ros-Fábregas finalmente asoció este manuscrito a las familias de Cardona y Fernández de Córdoba no ligadas a las cortes peninsulares sino a la del virreinato napolitano por las adiciones hechas después de 1514.<sup>131</sup> Por tanto, difícilmente Peñalosa pudo haber visto esta fuente en un ámbito tan alejado durante aquellos años, pero sí pudo acceder a la tradición *L'homme armé* por las demás fuentes de las que

---

<sup>126</sup> German GAMERO IGEA: «Música y corte en el reinado de Fernando el Católico», en Diana Arauz Mercado (coord.), *Pasado, presente y porvenir de las humanidades y las artes*. Méjico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014, vol. V, pp. 167-179.

<sup>127</sup> RODIN: *Josquin's Rome: hearing and composing...*, pp. 106-107.

<sup>128</sup> Sobre la difusión de este manuscrito véase Herbert KELLMAN: *The Treasury of Petrus Alamire. Music and art in Flemish Court Manuscripts 1500-1535*. Leuven, Alamire Foundation, 1999, p. 125; Emilio ROS-FÁBREGAS: «The Cardona and Fernández de Córdoba Coats of Arms in the Chigi Codex», *Early Music History*, vol. 21 (2002), pp. 223-258.

<sup>129</sup> Véase el último estudio de ROS-FÁBREGAS: «Manuscripts of polyphony...», pp. 443-446.

<sup>130</sup> ROS-FÁBREGAS: «The Manuscript Barcelona...», vol. 1, pp. 103-114 e ID: «Music and Ceremony during Charles V's 1519 Visit to Barcelona», *Early Music*, vol. 23, nº 3 (1995), pp. 375-391.

<sup>131</sup> Esta suposición en realidad sigue siendo hipotética en ROS-FÁBREGAS: «The Cardona and Fernández de Córdoba...», pp. 223-224.

disponía o por la presencia de Felipe de Habsburgo en Castilla entre 1501 y 1502 cuando fueron a celebrar una ceremonia de la Orden.<sup>132</sup>

En cuanto a los impresos, la colección de Fernando Colón es rica en misas *L'homme armé* –Obrecht, Agricola, Févin, Isaac, De Orto, la misa I de La Rue y Mouton–. Sin embargo, aunque sea difícil ofrecer una fecha exacta para esta adquisición de la biblioteca entera, Juan Ruiz indicó que el libro 3327 del *Registrum B* –que contiene 22 misas– pasaría a formar parte de los fondos alrededor de 1510 y, más tarde, estos serían destinados a la biblioteca de la catedral hispalense.<sup>133</sup> No hay que descartar el impreso de Gonzalo de Baena, donde también se encuentra una cantidad significativa de repertorio franco-flamenco divulgado por la Península y publicado en este impreso de 1540; en su contenido aparecen algunos movimientos de la *Missa L'homme armé Super voces musicales* de Josquin (Sanctus: ff. 20r-20v y Credo: ff. 61v-63v).<sup>134</sup>

Con toda esta información sobre la difusión de fuentes, Peñalosa podría haber visto casi todos los modelos de misa *L'homme armé* previos a su composición –ya bien en territorio hispano o en Roma–, que se muestran en esta tabla con su respectiva datación:

Compositor	Obra	Datación aprox.	Fuente
Dufay	<i>Missa L'homme armé</i>	1472-1481	V-CVbav Capp. Sist. 14
		1492-1504	V-CVbav Capp. Sist. 49
Regis	<i>Missa L'homme armé</i>	1472-1481	V-CVbav Capp. Sist. 14
Ockeghem	<i>Missa L'homme armé</i>	1498-1503	V-CVbav Ms Chigi C.VIII.234
Busnoys	<i>Missa L'homme armé</i>	1498-1503	V-CVbav Ms Chigi C.VIII.234
		1472-1481	V-CVbav Capp. Sist. 14
		ca. 1516-1520	V-CVbav MS S. Maria Maggiore 26
Caron	<i>Missa L'homme armé</i>	1472-1481	V-CVbav Capp. Sist. 14
Faugues	<i>Missa L'homme armé</i>	1472-1481	V-CVbav Capp. Sist. 14
Anónimas [Busnoys]	Seis misas <i>L'homme armé</i>	ca. 1475-1490	I-Nn VI E 40
Anónima	<i>Missa L'homme armé</i>	ca. 1440	I-Bc Q. 16
Tinctoris	<i>Missa L'homme armé</i>	ca. 1487-1490	V-CVbav Capp. Sist. 35
Basiron	<i>Missa L'homme armé</i>	ca. 1487-1490	V-CVbav Capp. Sist. 35
		1498-1503	V-CVbav Ms Chigi C.VIII.234
Compère	<i>Missa L'homme armé</i>	ca. 1513-1523	V-CVbav Ms Pal. Lat. 1982
		ca. 1490-1491	V-CVbav Capp. Sist. 35
De Orto	<i>Missa L'homme armé</i>	1538-1576	V-CVbav MS Capp. Sist. 64
Obrecht	<i>Missa L'homme armé</i>	ca. 1490	A-Wn Cod. 11883 Han

<sup>132</sup> ROS-FÁBREGAS: «The Manuscript Barcelona...», pp. 103-114.

<sup>133</sup> RUIZ JIMÉNEZ: «“The Sounds of the Hollow Mountain”...», p. 228 e ID: *La librería de canto de órgano...*, pp. 94-95, 204-207. Véase también el estudio de ROS-FÁBREGAS: «Manuscripts of polyphony...», pp. 404-468.

<sup>134</sup> KNIGHTON: «A Newly Discovered Keyboard...», pp. 51-112.

<b>Brumel</b>	<i>Missa L'homme armé</i>	ca. 1490-1500	I-Mfd MS 2268 (lib.2)
		1498-1503	V-CVbav Ms Chigi C.VIII.234
		1503	RISM B4643
		ca. 1516-20	V-CVbav Ms S. Maria Maggiore 26
<b>Josquin</b>	<i>Missa L'homme armé</i> <i>Super voces musicales</i>	ca. 1490	Impresos: Nuremberg, 1539/2; Venice, 1502. J666 Mss: F-PN Cons. Rés. Vma. 851; D-Rp C 100; V-CVbav Ms Cappella Giulia XII.2; V-CVbav Ms Capp. Sist. 154; V-CVbav Ms Capp. Sist. 197; A-Wn Cod. 11778 Han; S-U Vokalmusik i Handskrift 76f.
	<i>Missa L'homme armé</i> <i>Sexti toni</i>	ca. 1500	Impreso: Venice, 1502, J666. F-PN Cons. Rés. Vma. 851; CZ-Bam fond V 2 Svatojakubská knihovna, sign. 15/4; A-Wn Cod. 11778 Han; V-CVbav Ms Chigi C.VIII.234; E-SE ms. s.s.
<b>Pipelare</b>	<i>Missa L'homme armé</i>	ca. 1500	V-CVbav Ms S. Maria Maggiore 26 D-Ju Ms. 22
<b>La Rue</b>	<i>Missa L'homme armé I</i>	ca. 1490	D-Ju Ms. 22, D-Ga 7; CZ-Bam fond V 2 Svatojakubská knihovna, sign. 15/4; A-Wn Cod. 1783; B-Br 9126. Impreso: Venice, 1503, L718.
	<i>Missa L'homme armé</i> <i>II</i>	1512-1525	D-Ju Ms. 2
		1513-1521	V-CVbav Ms Capp. Sist. 34

Tabla 3.7.1.1. Misas *L'homme armé* compuestas previamente al modelo de Peñalosa, datación y fuentes.<sup>135</sup>

En total, circulaban por Europa alrededor de unas 24 misas *L'homme armé* cuando Peñalosa decidió entrar a formar parte de esta tradición. Probablemente no viese las misas anónimas de Nápoles ni de Bolonia, ni tantas otras que quizás se difundieran por la Península. Anchieta pudo haber observado otros manuscritos durante su viaje a Flandes y al sur de Inglaterra entre 1504 y 1506, que inspirarían la utilización del tema bélico como *cantus firmus* para el Agnus Dei de su misa *Sine nomine*.

A pesar de que las numerosas teorías sobre las causas de composición de tal cantidad de misas basadas en esta melodía tienen que ver con el centro neurálgico de Roma y con las Cruzadas, las pocas certezas documentales borran cualquier atisbo sobre el contexto de la misa de Peñalosa, pero una de las ocasiones perfectas para la interpretación de su *Missa L'homme armé* pudo haber sido la reunión de la orden del Toisón de Oro en Barcelona en 1519, ya estudiada por Ros-Fábregas.<sup>136</sup> Aunque resulte

<sup>135</sup> La información sobre las obras, fuentes y datación ha sido extraída de las webs cmme.org, diammm.ac.uk (consultada el 20/01/2017) y de los estudios de RODIN: *Josquin's Rome: hearing and composing...*, pp. 234-236 y MECONI: *Pierre de la Rue...*, p. 105.

<sup>136</sup> ROS-FÁBREGAS: «Music and Ceremony...», pp. 375-391.

poco probable –pues el compositor llevaba desde el año anterior sirviendo en la capilla de León X– pudo haber enviado la misa para dicha ocasión importante para Carlos V.

Otro contexto pudo haber sido la victoria de Fernando en las guerras de Nápoles (1501-1504), donde el soberano se disputaba los derechos hereditarios del territorio italiano frente al rey francés. Como señalan Knighton y Morte, durante su reinado se produjeron numerosas entradas triunfales *all'antica* en Nápoles (1506) y más tarde en territorio peninsular: Valencia (1507), Sevilla (1508) y Valladolid (1509 y 1513), recordando los tiempos remotos de su tío Alfonso el Magnánimo en 1443 en la misma ciudad italiana.<sup>137</sup> También estas pudieron haber sido coyunturas propicias para la exaltación del rey Católico y su carácter marcial.

Si bien la biblioteca de León X ofrecía numerosas misas *L'homme armé* en las que Peñalosa se pudo haber fijado durante su estancia en la capilla pontificia, las instituciones ibéricas también estaban al día de dichas novedades por la amplia difusión del repertorio en manuscritos extranjeros e hispanos. No hay más que ver el modelo de Anchieta o, más tarde, la ensalada *La viuda* de Mateo Flecha, cuyos intervalos similares a *L'homme armé* conectan a nivel semiótico con el tópico del «rey guerrero».<sup>138</sup> Cualquiera de las festividades que tuvieran que ver con alguna temática marcial pudo haber sido una buena ocasión para la interpretación de esta misa polifónica. Aun así, sigue siendo poco productivo especular sobre la cronología y la geografía de su creación, no existiendo ninguna certeza. Lo que sí revela esta misa es su lenguaje ya estilizado propio de un compositor que ha madurado sus técnicas contrapuntísticas.

### **La tradición *L'homme armé* a través del material preseleccionado**

La *Missa L'homme armé* de Peñalosa se podría considerar como la más sofisticada de su corpus en cuanto a los procedimientos contrapuntísticos que utiliza. Mientras el estilo de Anchieta continúa por los derroteros de su misa *Rex Virginum* –con abundantes cadencias, predominio de la homofonía, imitaciones poco arriesgadas y cortas, *ambitus* reducido de las voces y un tratamiento del *cantus firmus* bastante clásico– el de Peñalosa

---

<sup>137</sup> Tess KNIGHTON y Carmen MORTE: «Ferdinand of Aragon's Entry into Valladolid in 1513: The Triumph of a Christian King», *Early Music History*, vol. 18 (1999), pp. 122-123.

<sup>138</sup> Tess KNIGHTON: «La viuda de Mateo Flecha: perspectivas sobre el mecenazgo musical en el siglo XVI», *Resonancias*, vol. 33 (diciembre, 2013), pp. 80-81.

se dirige hacia otros derroteros. Su misa resulta excepcional dentro del repertorio hispano al integrar bastantes conocimientos franco-flamencos de su generación y de las pasadas.

El primer aspecto que se debe analizar es el de los materiales preseleccionados insertos en la tradición de misas *L'homme armé*. Anchietta introduce algunas melodías gregorianas como el Gloria XV y el Credo VI para los respectivos movimientos al no emplear de manera cíclica el tema *L'homme armé*, sino que lo utiliza como una simple cita en el Agnus Dei.<sup>139</sup> En cambio, Peñalosa no recurre a ninguna melodía gregoriana, si bien algunos de los motivos del Credo se asemejan al Credo I. Sin embargo, ambos compositores –junto con los modelos de Dufay, los dos de Josquin, Peñalosa, Anchietta, Obrecht, Compère, los dos de Morales, Guerrero (versión de Oporto) y Palestrina destacados en el estudio de Lewis Lockwood–<sup>140</sup> utilizan una melodía desconocida en algunos lugares comunes como el «Christe Eleison» del Kyrie, el «Qui tollis» del Gloria, «Osanna» del Sanctus y el Agnus Dei II.

El perfil melódico de esta melodía difiere entre algunos modelos (véanse los siguientes ejemplo y tabla para observar el contraste y la situación en cada parte de las misas), pero el más repetido se fundamenta en una escala ascendente iniciada con una semibreve con puntillo y mínima, y una caída de dos simimínimas descendentes. En algunos casos aparece un salto de 4ª ascendente durante el primer motivo, como en la variable A de Peñalosa, *Super voces musicales* de Josquin e incluso en la misa a cinco voces de Palestrina.

Samuel Rubio también percibió el llamativo uso de esta melodía en la obra de Anchietta y lo explica como una técnica de parodia cuyo material proviene de una canción polifónica sobre el tema *L'homme armé*, y que podría ser del propio Anchietta o de otro autor.<sup>141</sup> Oliver Strunk también creyó que provenía de una *chanson* a tres voces compuesta por Busnoys;<sup>142</sup> Lockwood y Taruskin respaldaron la hipótesis de Strunk y señalaron la misa de Busnoys como la pionera.<sup>143</sup> La alternativa propuesta por Plamenac –y apoyada por Leeman Perkins– sugiere que la fuente original fue monofónica y popular,

---

<sup>139</sup> ANGLÉS: *La Música en la Corte...*, p. 139.

<sup>140</sup> LOCKWOOD: «Aspects of the “L’Homme armé”...», pp. 97-122.

<sup>141</sup> RUBIO (ed.): *Juan de Anchietta...*, p. 35.

<sup>142</sup> STRUNK: «Origins of the “L’homme armé”...», p. 69.

<sup>143</sup> LOCKWOOD: «Aspects of the “L’Homme armé”...», p. 99; Richard TARUSKIN: «Antoine Busnoys», pp. 262-264.

lo que produciría nuevas composiciones polifónicas con dicho tema en el tenor a través de su difusión europea.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Dragan PLAMENAC: «Zur “L'homme armé”-Frage...», pp. 376-383; PERKINS: «In Memoriam Dragan Plamenac...», p. 373.

Variable A - Peñalosa, *L'homme armé*,  
Kyrie: tenor, bars 16-20.

Variable B - Peñalosa, *L'homme armé*,  
Kyrie: superius, bars 20-23.

Dufay, *L'homme armé*. Kyrie: superius, bars 25-32.

Josquin, *L'homme armé* - *Super voces musicales*, Kyrie: superius bars 63-66.

Josquin, *L'homme armé* - *Sexti toni*, Gloria: superius bars 1-4.

Compère, *Quarti toni*, Kyrie: altus, bars 13-17.

Variable A - Obrecht, *L'homme armé*, Kyrie: altus, bars 1-8.

Variable B - Obrecht, *L'homme armé*, Kyrie: superius, bars 20-26.

Anchieta, *Sine nomine* [*L'homme armé*], Kyrie: superius, bars 1-5.

Variable A - Morales, *L'homme armé a 4*, Kyrie: bassus, bars 15-18.

Variable B, Morales, *L'homme armé a 4*, Kyrie: superius, bars 15-20.

Palestrina, *L'homme armé a 5*, Kyrie: superius, bars 10-16.

Ejemplo 3.7.1.2. Comparación de melodías desconocidas en las misas *L'homme armé*.



Movimientos	Dufay	Des Prez ( <i>Super voces</i> )	Des Prez ( <i>Sexti toni</i> )	Obrecht	Compère	Pierre de la Rue	Anchieta	Peñalosa	Morales
<b>Kyrie I</b>				X			X		
<b>Christe</b>	X				X	X (variado)		X	X
<b>Kyrie II</b>		X		X (variado)			X (variado)		
<b>Et in terra</b>	X (variado)		X						
<b>Qui tollis</b>			X (variado)	X			X (variado)	X	
<b>Patrem</b>	X (variado)		X						
<b>Crucifixus</b>				X					
<b>Qui propter nos</b>	X								
<b>Et ascendit</b>							X (variado)		
<b>Sanctus</b>							X		
<b>Pleni sunt</b>				X (variado)					
<b>Osanna I</b>		X (variado)		X (variado)			X (en sol)	X	
<b>In nomine</b>		X (variado)							
<b>Agnus Dei I</b>	X (variado)						X		
<b>Agnus Dei II</b>	X (variado)		X (variado)	X	X (en la)	X (variado)		X	X (variado)
<b>Agnus Dei III</b>		X (variado)		X (variado)	X (en do)				

Tabla 3.7.1.2. Repetición de la melodía desconocida en las misas *L'homme armé*.

Sea cual fuere el origen, la hipótesis final coincide en ambos casos con la existencia de un modelo polifónico basado en *L'homme armé* que pudo haber servido como patrón utilizado para la gran mayoría de las misas –y de esta manera adquiriría connotaciones propias del procedimiento paródico–. Esta melodía desconocida pudo haber sido extraída de una de las voces que hacían contrapunto a esa *chanson* primitiva, pero todo sigue siendo un objeto de especulación.

Aunque las hipótesis sobre la asociación de dicho perfil melódico con otras fuentes son diversas –*Kyrie de Angelis*, *L'autre Dantan* de Ockeghem; una pieza anónima a tres voces y sin texto que se conserva en el cancionero Banco Rari Ms. 229;<sup>1</sup> o la melodía del quodlibet «O Rosa Bella/L'homme armé»<sup>2</sup>–, todas ellas están lejos de parecerse a la citada en las misas.

Los ejemplos más similares son los extraídos de las siguientes misas de Firminus Caron, ya destacados en la tesis de Christopher A. Reynolds. Según el autor, estos perfiles melódicos son muy comunes entre el repertorio francés de las décadas de 1460 y 1480.<sup>3</sup>



Ejemplo 3.7.1.3. Comparación motivica del comienzo de la *Missa Thomas* (32<sup>a</sup>) Kyrie I, Christe y Kyrie II; con el de la *Missa Sanguis* de Caron, Kyrie I, Christe, y Kyrie II (Imagen extraída de Reynolds).<sup>4</sup>



Ejemplo 3.7.1.4. *Missa Thomas*, Patrem, cc. 4-8, y Caron: *Missa Jesus autem transiens*, Kyrie I, cc. 12-16.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> PLAMENAC: «Zur “L'homme armé”...», pp. 376-383.

<sup>2</sup> STROHM: *The rise of European Music...*, vol. IIa, p. 51.

<sup>3</sup> REYNOLDS: *Papal Patronage...*, pp. 216-219.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 219.

Estas melodías de Caron y la melodía desconocida se asemejan más que las propuestas por los anteriores investigadores y, como resalta Reynolds, su inserción combinada con el *cantus firmus* se efectúa de manera similar.<sup>6</sup> Aunque la incógnita sobre su procedencia sigue vigente, se muestra que Peñalosa había observado gran cantidad de modelos para incluir dicha melodía como contrapunto a *L'homme armé*.

### La tradición *L'homme armé* a través del contrapunto

Sin duda, el modelo al que más se asemeja Peñalosa es el de Compère, por una similar manipulación del *cantus firmus* y una configuración rítmica bastante simplificada. Ambos utilizan los cánones en momentos similares (como el «Kyrie II») y modifican tanto rítmica como melódicamente las tres partes del tono *L'homme armé*. A ninguno de los dos les interesa el movimiento invertido a la manera de Busnoys para el Agnus Dei II –ni el retrogrado-invertido de Obrecht o el retrogrado y original de Josquin en *Sexti toni*– sino que se decantarán por las ampliaciones y disminuciones de textura, y los cánones y estructuras imitativas *versus* homofonía para generar contraste.

La misa de Compère trata de forma similar el tejido contrapuntístico. Esta obra data de 1490-1491 por el manuscrito más temprano que la contiene (V-CVbav Capp. Sist. 35, ff. 62v-71r) y al que probablemente Peñalosa accediese en Roma,<sup>7</sup> aunque la obra también pudo haber viajado por la Península copiada en otro manuscrito. Aunque en palabras de Finscher se trate de una obra anticuada y desequilibrada que se encontraría en su fase de juventud y experimentación –al no utilizar procedimientos de retrogradación, cánones mensurales, etc.–,<sup>8</sup> Compère destaca en la manera manipular el *cantus firmus*, muy similar a la que utilizaría Peñalosa: la yuxtaposición de recursos como hacer sonar al tenor en valores largos contra un tejido contrapuntístico agitado rítmicamente, la imitación extensiva con motivos del tema,<sup>9</sup> o la migración del *cantus firmus* a varias voces y en distintos tonos. Uno de los modelos de Compère fue la misa de Obrecht –como también lo fue la de Pipelare en su obra homónima–,<sup>10</sup> sin embargo, ninguno de los dos jóvenes

---

<sup>6</sup> REYNOLDS: *Papal Patronage...*, p. 218.

<sup>7</sup> RODIN: *Hearing and Composing...*, p. 312.

<sup>8</sup> Ludwig FINSCHER: *Loyset Compère c. 1450-1518: Life and Works*. American Institute of Musicology, 1964, pp. 78-79.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 78-79.

<sup>10</sup> Daniel ROSS HOWARD: «Elements of narrative in the masses of Loyset Compère». Tesina de máster, University of Iowa, 2010, pp. 54-55.

logró la maestría contrapuntística de su predecesor. Peñalosa también se queda en ese estadio intermedio, muy bien cuidado en el tratamiento de la disonancia, a diferencia de la misa *Rex Virginum* o, como se verá a continuación, con la misa *Adieu mes amours*.

Con respecto a Josquin, si bien el hispano adopta una mayor libertad expresiva en su misa que difiere de la rigidez de *Super voces musicales*, no alcanza la libre manipulación y variación del *cantus firmus* de *Sexti toni*. En esta última y en los respectivos Gloria y Credo de Peñalosa predomina el tejido imitativo, con la inserción de motivos melódicos de 5ª, similares a los del tema A, y esparcidos por las voces mientras suena la parte B, que unifican temáticamente el movimiento como lo hace Josquin en esta última misa. Kreitner denomina «kaleidoscope technique» a la técnica de destrucción melódica y distribución por todas las voces para generar un efecto envolvente que utiliza Peñalosa.<sup>11</sup> Sin embargo, el rango de inventiva y el ritmo más pausado está lejos de parecerse al borgoñón en este parámetro. Las imitaciones y los cánones están claramente inspirados en su figura. Solo hace falta ver el ejemplo del «Qui cum patre» durante el Credo en el que Peñalosa introduce un tejido imitativo a la 7ª, 5ª y 3ª, nada usuales en el lenguaje hispano (véase el ejemplo 3.7.1.5).

De Josquin también asimila la paráfrasis para integrar el *cantus firmus*. Un ejemplo de ello son las decoraciones que ambos utilizan en las secciones cadenciales. Según Fallows, los diseños melódicos floridos son característicos del lenguaje de Josquin,<sup>12</sup> y Peñalosa los comparte en forma de descenso por terceras (señalado en asteriscos, véase el ejemplo 3.7.1.6).

---

<sup>11</sup> KREITNER: «Spain Discovers...», p. 289.

<sup>12</sup> FALLOWS: *Josquin. Epitome musical...*, p. 149.

161

(o = o.)  
3

S -dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur

A -dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do - ra -

T Quicum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur et

B -dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur

7<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 3

Ejemplo 3.7.1.5. Imitaciones por 7<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> en el Credo (cc. 161-170) de la misa *L'homme armé* de Peñalosa.

41

S lei - son, e - lei - son.

A e - lei - son, e - lei - son.

T Chri - ste e - lei - son.

B Chri - ste e - lei - son.

S

A

T

B

Ejemplo 3.7.1.6. «Christe» de Peñalosa (arriba) y «Kyrie I» de Josquin (abajo) con adornos en el *cantus firmus* durante la cláusula.

Los cánones también son llamativos en tanto en cuanto se expresan en las secciones escogidas por Josquin. Si bien Josquin hacía alarde del manejo contrapuntístico con la inserción de cánones mensurales a la manera de Ockeghem en su *Missa Prolationum*, los de Peñalosa son simplificados y, generalmente, a dos voces (véase el «Christe», «Kyrie II» o el Benedictus de ambas misas). Además, aunque la expresión y la sensación auditiva sea de canon, el hispano no utiliza una imitación estricta entre las voces y además acorta su extensión, modificando la melodía para cadenciar siempre al servicio del texto (véanse los compases 128-137 del Benedictus).

<i>Movs.</i>	<b>De Orto (F en Sol)</b>	<b>Josquin <i>Super</i> (F en Do-La)</b>	<b>Josquin <i>Sexti</i> (F en Fa)</b>	<b>Compère</b>	<b>Peñalosa</b>
<i>Kyrie I</i>	A (tenor)	A (S+T canon 9ª) A+B <i>Ut heremita</i>	A (tenor)	A (tenor)	A (en T. Variado rítmicamente)
<i>Christe</i>	B en T	B (A+T canon mensural 3ª)	B (T+B, 11ª y 8ª desc).	B (tenor)	B (canon A+B)
<i>Kyrie II</i>	ABA' en T	A' (B+T canon mensural 3ª)	A'+secuencia (tenor)	A' (canon T+B). Imit.	A'B (canon T+B). Tex.: 5 vv.
<i>Et in terra</i>	ABA' en T	ABA' en T	A+coda (tenor)	A en tenor parafr. e imit.. Domine: dúo libre	AB (en A) y A'B (en T) ritmo variado
<i>Qui tollis</i>	ABA' en T	ABA' en T	ABA'+coda, bassus 8ª baja.+ dúo	BA' en T	A (T y S) B (imit. ATS a la 4ª), A' en bassus. B imit. tutti en Do y Fa. A' en tenor.
<i>Patrem</i>	ABA' en B	ABA' en T	A+coda (tenor)	AB (x3) en T	ABA' en ATB, en Sol, Re y Do
<i>Et resurrexit</i>	(Et incarnatus) A (2x) en B	(Et incarnatus) ABA' Canon <i>verte cito</i>	B 4 veces en S	(Crucifixus) A' (x2) en sup. ABA (x2).	(Crucifixus) ABA' (imit. T+S+B) parafr. en Sol, Do, Re. En binario y ternario
<i>Et unam sanctam</i>	Et in spiritum (ABA') en altus	(Confiteor) ABA' en T Canon <i>reverte citius</i>	A (A+T) + B (S+B+A), A' (T+A+B)	(Et vitam venturi) A (x1) en T. Tempus perfectum	A en bassus. B imit B+T (Fa/Do). A' imit T+S
<i>Sanctus</i>	A (5x) en T	AB en T	A (B+A+T)	ABA' en T y A (en Re) variado	AB en T (en Sol y Re)
<i>Pleni</i>	Libre (a 3)	Libre (a 3)	Dúo libre (imit. 5ª)	A en T (secuencia asc.)	Dúo y trío libre. Motivos de B
<i>Osanna</i>	BA' en T	ABA' en T Canon equivalencia de minima	A (T+B canon 4ª y 8ª)	B (T en breves)	B en altus

<i>Benedictus</i>	Libre (a 3)	Libre (a 2)	Tres dúos libres	A (T en Mi, Re, Do, Mi, La)	Canon a 3 libre. Secuencia con motivos de A
<i>Osanna II</i>	ABA' en T	<i>Ut supra</i>	<i>Ut supra</i>	B (canon 5ª T y A)	<i>Ut supra</i>
<i>Agnus Dei I</i>	A (3x) en B	AB en T	A+extensión (tenor)	A (canon 7ª T+A)	AB (en B+T, en Sol y Do)
<i>Agnus Dei II</i>	Libre (a 2 y a 3)	Libre (a 3). Canon mensural <i>Ma bouche rit</i> (Ockeghem)	B libre (bassus). Textura a 3	B (en T)	A (en superius x3)
<i>Agnus Dei III</i>	AB (2x) en Sup.	ABA' A en superius, sin silencios.	BA' (T original + B retrogrado). Textura a 6	ABA' (canon a la 2ª T+A)	---

Tabla 3.7.1.3. Comparativa del tratamiento del *cantus firmus* en los modelos *L'homme armé* de De Orto, los dos de Josquin, Compère y Peñalosa.

Si se observa el tratamiento utilizado por estos compositores se demuestra que los momentos de expresión libre casi siempre coinciden con el «Pleni sunt», el Benedictus y el Agnus Dei II (en caso de tener tres partes). Sin embargo, Peñalosa decidió omitir la tercera parte de este movimiento, confiriendo características climáticas al Agnus Dei II por ser el último movimiento compuesto en la misa.<sup>13</sup> Se debe destacar el tratamiento del *cantus firmus* en este movimiento de la tradición de misas *L'homme armé*: Ockeghem sitúa el tema en el bassus en su forma original, Busnoys lo invierte en dicha voz, Dufay lo retrograda en el tenor; Obrecht, dando aún más, lo retrograda-invierte en el tenor, Basiron lo utiliza en *stretto* retrogrado, la *Sexti toni* reproduce la parte A del tema en el tenor mientras suena B retrogrado en el bassus. Por último, tanto el modelo de De Orto como la *Super voces* de Josquin lo emplean en la superius y este sería el tratamiento escogido por Peñalosa, triplicando su ritmo para hacerlo más audible y reconocible como si de un discurso retórico se tratase. La intención debió ser esa ya que, como bien apunta Jesse Rodin, se trata de una melodía nada idiosincrática para la voz aguda y más adecuada para las graves al tener continuos saltos de cuartas y quintas prototípicos del bassus.<sup>14</sup>

El rasgo más definido del lenguaje de Peñalosa en esta misa es la claridad a través de una textura llena de procedimientos sofisticados. La simplificación viene dada por la repetición conspicua de los motivos, como indica Rodin con el lenguaje característico de

<sup>13</sup> Casi todas las misas *L'homme armé* franco-flamencas se componen de tres Agnus Dei, menos la de Matthaeus Pipelare, que también configura este movimiento con solo dos partes y, por tanto, la segunda de ellas es la conclusiva. Véase Ronald CROSS: *Matthaeus Pipelare: a historical and stylistic study of his works*. Tesis doctoral, Universidad de Nueva York, 1961, pp. 215-216, 220-221.

<sup>14</sup> RODIN: *Josquin's Rome: hearing and composing...*, pp. 266-268.

Josquin en la misa *Super voces musicales*, sobre todo en secciones de textura reducida (como el Benedictus y el «Pleni sunt»), cuando el *cantus firmus* está silenciado, cuando se produce una nota mantenida a modo de pedal en el *cantus firmus* y a través del ostinato como textura.<sup>15</sup> Peñalosa parece concebir de la misma manera los recursos de repetición con estructuras redundantes configuradas sobre material libre pero desprendido del tema *L’homme armé*, como las secciones de ritmo fijo (mínima-semimínimas) durante el fabordón del «gloria tua» en el «Pleni sunt», o la secuencia de segunda ascendente climática durante las palabras «in nomine» del Benedictus.

### La tradición *L’homme armé* a través de la modalidad y los aspectos estructurales

La modalidad adoptada por cada compositor también nos da pistas sobre los modelos escogidos. Peñalosa adopta un modo 7 en Sol, el mismo que el de la melodía original. Sus cadencias son, por tanto, a dicha *finalis* y a la *confinalis* Re, además de una gran variedad de cláusulas deceptivas a Do, Mi, La y Fa. Viendo la tradición de misas, casi todos los compositores precedentes seleccionaron la misma *finalis*, algunos de ellos llevándolo al modo 1 con la adición del Sib (véase la tabla):

Compositor	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
Dufay		x			X (Sib)		
Regis		x	x			X	
Ockeghem	x				X		
Busnoys		x			X (Sib)		
Nápoles VI	x				X		
Caron					X (Sib)		
Faugues		x			X (Sib)		
Basiron					X (Sib)		
Tinctoris		x			X (Sib)		
Compère		x	X	x			
Josquin, <i>sexti toni</i>	x			X (Sib)			
De Orto	x	x			X	x	x
Josquin, <i>super voces</i>	X	X	X	X (Sib)	X	X	
La Rue I	x	x			X (Sib)		
Obrecht			X			x	
Anchieta			X				
Peñalosa	x	x		x	X		

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.



Morales (4 vv)			<b>X</b>				
Morales (5 vv)	x			<b>X</b> (Sib)			
Guerrero (Oporto)	x			<b>X</b> (Sib)	x		
Guerrero (Ávila)	x			<b>X</b> (Sib)			

Tabla 3.7.1.3. *Finalis* (señaladas en negrita) y tonos transportados del *cantus firmus* en las misas *L'homme armé*.<sup>16</sup>

Peñalosa sigue los modelos de Ockeghem, la VI anónima de Nápoles y De Orto en el esquema modal, mientras Anchietta se decanta por el modo 3 utilizado previamente por Compère y Obrecht. Más tarde, la misa *L'homme armé* a 4 voces de Morales también continuaría con el modo escogido por estos últimos compositores.

Por otro lado, esta misa es tendente al canon, como se ha mostrado, seguramente por la configuración fraseológica donde las 5ª y 4ª son adecuadas para el empleo de este procedimiento. La utilización de este procedimiento invita a algunos compositores a cambiar la modalidad y el tono del *cantus firmus* contantemente, al iniciar imitaciones a la 5ª, 4ª e incluso hacia otros intervalos más complicados. El gran maestro en ello es claramente Josquin con su misa *Super voces musicales*, que utiliza las *finalis* en Do, Re, Mi, Fa, Sol y La (es decir, todo el hexacordo) para cada uno de sus movimientos, respectivamente. Jesse Rodin ya demostró en su capítulo sobre las influencias estilísticas en la tradición *L'homme armé* que su modelo precedente fue la misa de De Orto, que también se encontraba durante aquellos años en Roma.<sup>17</sup> Otra de las figuras influyentes fue Ockeghem, aparte de por la ya mencionada *Missa Prolationum* con el uso de los cánones mensurales, por la idea de utilizar cualquier modo para la *Missa Cuiusvis toni*, que claramente inspiraría tanto a De Orto como a Josquin.

En este sentido Peñalosa adoptaría un procedimiento similar para dar mayor variedad musical a su misa. Por ello, sobre todo en los movimientos del Gloria y Credo, la melodía *L'homme armé* aparece en repetidas ocasiones en Sol (*finalis*) y en Do –véase un ejemplo en el «Quoniam tu solus sanctus» del Gloria (cc. 106-125)–; pero también en Re –véase en el Credo la cadencia del «et homo factus est» (cc. 93-102) o «et in Spiritum» (cc. 148-153)– e incluso en Fa –véase «Confiteor unum baptisma» (cc. 190-199)–. Esto

<sup>16</sup> Las **X** (negrita) indican *finalis*; x (minúscula) indican el *cantus firmus* transportado a ese tono por medio de cánones o secciones donde el centro modal cambia; x (minúscula) se refiere al *cantus firmus* transportado en secciones imitativas de corta duración. Para más información sobre la modalidad de las extranjeras e hispanas véase el estudio de RODIN: *Josquin's Rome: hearing and composing...*, pp. 264-265; WALTERS: *Aspects of Style and Design...*, p. 149. Josep Maria LLORENS CISTERÓ: «El MM. de la Biblioteca Municipal de Oporto fuente única de la *Misa L'home armé* de F. Guerrero», *Anuario Musical*, vol. 49 (1994), p. 95.

<sup>17</sup> RODIN: *Josquin's Rome: hearing and composing...*, pp. 233-269.

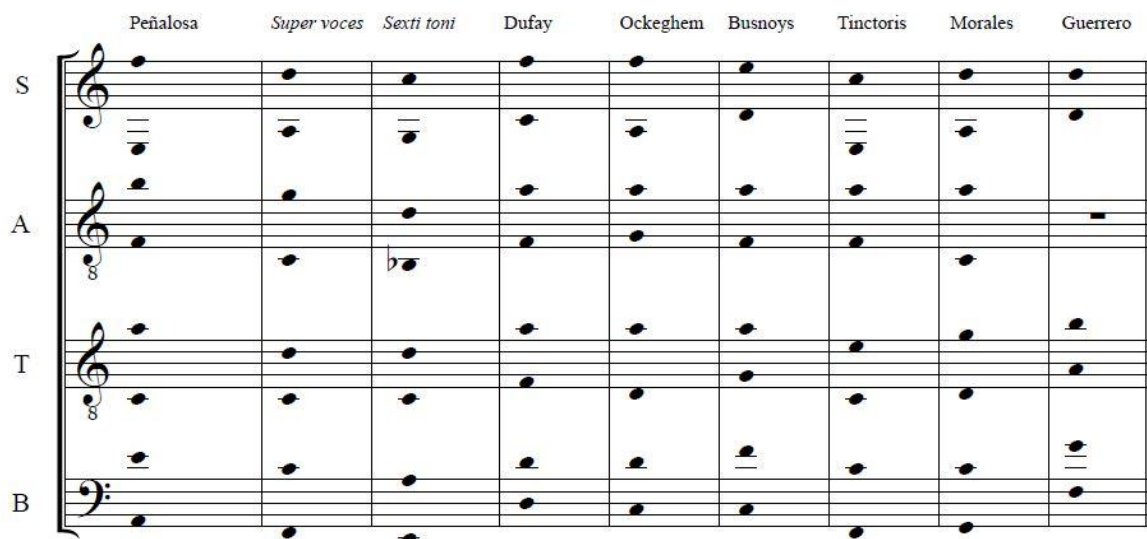
solo lo consigue a través de una textura completamente imitativa, donde el *cantus firmus* migra de voz en voz, siendo la única de sus misas que muestra tal práctica en este parámetro.

El *ambitus* de las voces en la misa *L'homme armé* de Peñalosa está trabajado de una forma original. En el Kyrie las tesituras son de voces mudadas o de *seises* (superius), altus, tenor y barítono para el bassus; en el Gloria, Credo y Sanctus desciende el *ambitus* de las voces del tenor y bassus, adquiriendo esta el color de bajo y no de barítono. El altus en estos movimientos alcanza el Si<sup>4</sup>, por lo que requeriría un tenor con la capacidad de alcanzar la tesitura aguda desde el registro natural.<sup>18</sup> En el Agnus Dei el ámbito de las voces se extiende y cambia radicalmente la voz de la superius por la tesitura de un tenor, quedando finalmente una agrupación de: dos tenores, un barítono y un bajo. Esto demuestra que Peñalosa aportaba un grado de originalidad cambiando la plantilla vocal entre movimientos, como ocurre en el «Kyrie II» insertando una voz grave nueva. Las adiciones o cambios de plantilla se dan sobre todo en el Agnus Dei de las misas, para intensificar el *momentum* y generar una sensación climática: las cinco voces del Agnus Dei II en la *Missa Ave Maria Peregrina*, el cambio de tesitura hacia la voz de tiple en el Agnus Dei III de *Del ojo* o el descenso hacia la voz de tenor en la superius, como ocurre en el último movimiento de las misas *Por la mar* y *L'homme armé*.

Sobre la tesitura de esta misa comparada con otros modelos *L'homme armé* cabe destacar un par de ideas: por los cambios de tesitura de la superius para los citados movimientos, la obra de Peñalosa es de las más graves, acercándose al rango de Tinctoris o la *Sexti toni* de Josquin. Sus voces graves tienen un rango de lo más extenso en comparación con los restantes modelos. La misa de Morales a 4 voces se asemeja a su plantilla vocal, al contrario que *L'homme armé II* de Guerrero con un ámbito completamente reducido. Véase el siguiente ejemplo:

---

<sup>18</sup> Véase PARROTT: «Falsetto beliefs...», pp. 79-110.



Ejemplo 3.7.1.7. Tesitura de las voces de diferentes misas *L'homme armé*.<sup>19</sup>

Algunos aspectos estructurales asocian la misa de Peñalosa a los modelos de Compère, Caron y Faugues copiados en la Capilla Sixtina. La gran mayoría de misas establecen una división estructural entre «de celis» y «et incarnatus est» y, sin embargo, los compositores mencionados prefieren dar continuidad al Credo y no quebrar esa sección, como hace Peñalosa. A su vez, las misas de Busnoys, Tinctoris, Obrecht (estas dos con clara influencia de Busnoys) o la *Super voces* de Josquin eliminan el texto «Et in Spiritum... Ecclesiam» por motivos musicales, mientras los restantes prefieren mantener la oración completa y adaptar el *cantus firmus* al texto.<sup>20</sup> El último caso es el denominado «Error anglorum» que comete Ockeghem, Busnoys, el anónimo de las seis misas anónimas de Nápoles, Obrecht, o la *Super voces* de Josquin, etc. Tinctoris señala que ocurre cuando se confunde el signo de mensuración que indica *prolatio maior* con un signo de aumentación, lo que se transcribiría como semibreves y mínimas, en lugar de breves y semibreves de la fuente original.<sup>21</sup> Sin embargo, la confusión no permearía la tradición hispana asimilada por Anchieta y Peñalosa, que expresarían el tema en breves y semibreves como en la *chanson* original. Este hecho deja al descubierto la asimilación de modelos distintos, como el de Compère, la *Sexti toni* de Josquin o el de Pierre de la Rue.

<sup>19</sup> Las misas de Morales y Guerrero indicadas hacen referencia a las versiones que se conservan en Toledo a 4 voces (E-Tc Ms. 31) y en el manuscrito Ávila (E-Asa Ms 38), respectivamente.

<sup>20</sup> RODIN: *Josquin's Rome: hearing and composing...*, pp. 256-257.

<sup>21</sup> TARUSKIN: «Antoine Busnoys...» y RODIN: *Josquin's Rome: hearing and composing...*, pp. 236-237.

En definitiva, la misa *L'homme armé* de Peñalosa no solo comparte aspectos procedimentales usados en la tradición europea de misas homónimas, sino también selecciona materiales musicales comunes, como la mencionada melodía desconocida. Aunque su modelo más similar en cuanto al contrapunto y el tratamiento del *cantus firmus* sea el de Compère, también utiliza numerosos recursos asimilados de Josquin –como la repetición conspicua, las secuencias o las imitaciones arriesgadas–. Peñalosa conoce las prácticas europeas al ser consciente de la innovación en la última sección del Agnus Dei trasladando el tema *L'homme armé* a la voz aguda. Su misa es, en términos generales, muy regular, muy consonante, sin dar rienda suelta al ritmo contrapuntístico para dar una mayor atención a la comprensión del texto. Pero al mismo tiempo produce una variedad modal nunca dada en sus otras misas, a través del transporte y migración del *cantus firmus*. En definitiva, esta misa probablemente sería compuesta para alguna celebración asociada al triunfo bélico de Fernando el Católico. Con ello, Peñalosa demostró el conocimiento de técnicas que ya se habían mostrado anteriormente en otras misas franco-flamencas, dotando de *varietas* musical a esta composición y penetrando nuevamente en la tradición europea del siglo XVI.

### **3.7.2. La misa *Adieu mes amours* como homenaje a Josquin**

#### **El origen de la melodía y las misas**

Otro de los temas más difundidos en la Europa de finales del siglo XV era la canción popular *Adieu mes amours*. Ya se vio cómo Peñalosa tuvo la iniciativa de internacionalizar sus misas a través de temas seculares conocidos como *De tous biens plaine* de Ghizeghem para la *Missa Ave Maria Peregrina* o *L'homme armé* para su misa homónima. Como señaló Knighton, el proceso de hibridación musical fue duradero y no muy diferente a la mezcla cultural entre lo local y la *mainstream* –o la corriente principal que, en música, se identifica con la proveniente de la zona franco-flamenca– y que se observa en otras artes y en la arquitectura de la época.<sup>22</sup> A su vez, Peñalosa promocionó sus propios temas –como lo hizo con *Por las sierras de Madrid* en la misa *Del ojo*– y otros que actualmente son de origen desconocido pero con grandes opciones de

---

<sup>22</sup> KNIGHTON: «Northern Influence on Cultural...», pp. 221-237.

procedencia ibérica, como lo eran *Por la mar*, *Del ojo* o *Nunca fue pena mayor* –este último de Urrede, pero bajo las directrices estilísticas de la canción hispana–.<sup>23</sup>

Existen cuatro canciones *Adieu mes amours* distribuidas por manuscritos europeos: dos de ellas anónimas (una monofónica y otra polifónica) y dos con autoría de Josquin. Esta melodía anónima se conserva entre el corpus de las cien *chansons* monódicas del manuscrito 9346 de la BNF, llamado «Manuscrito Bayeux», cuyo poseedor fue Carlos de Borbón. La estructura de la melodía es tripartita, como *L’homme armé*, y al mismo tiempo destacan los saltos de 5ª (este caso ascendente) con caída hacia el grave.



Ejemplo 3.7.2.1. *Chanson* monofónica *Adieu mes amours* en F-Pn, Fons Français Ms. 9346, f. 85v.

Dicha melodía fue escogida por Josquin para componer su *rondeau* combinatorio *Adieu mes amours*. La estructura se basa en el tenor y el bassus interpretando la melodía homónima en un canon de 4ª descendente. Según Fallows, la *chanson* de Josquin es de mediados de 1470 bajo las influencias estilísticas del ámbito de Tours, es decir, de Busnoys y de Ockeghem.<sup>24</sup> Sin embargo, el contrapunto está muy bien engranado, cada uno de los motivos está relacionado con el tema y posee una especie de perfección y equilibrio nunca vistos en compositores anteriores, como refiere Fallows. Parece que Josquin experimentara con este nuevo estilo al que no volvería en su obra posterior, como si de un nuevo reto se tratara.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Tess KNIGHTON: «Introduction», en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016, p. 10.

<sup>24</sup> FALLOWS: *Josquin. Epitome musical...*, pp. 41-42.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 43.

Fuente	Obra	Autor	Fecha y lugar
F-Pn, Fons Français Ms. 9346, f. 85v	<i>Adieu mes amours</i> (monodia)	Anónima	Francia. Fin. s. XV- principio XVI
D-USch 237 (a-d), ff. 16v-17r		Anónima (4 vv.)	Baviera, 1530-1540
I-Fn Ms. Banco Rari 229, ff. 164v-165r			Italia, 1492-1493
I-Bc Q.17 (olim 148), ff. 59v-60r			Italia, 1490
I-Bc Q.18 (olim 143), ff. 78v-79r			Italia, principios s. XVI
I-Fn MS Magl. XIX.107bis, ff. 9v-10r			Italia, 1510-1513
I-Fn MS Magl. XIX.178, ff. 48v-49r			Italia, 1492-1493
I-Fr Ms. 2794, ff. 65v-66r			Francia, 1480
D-Mbs Mus. Ms 1516, n° 14			Baviera, ca. 1540
D-Rp C 120, ff. 304-305			Baviera, ca. 1520
I-Rc Ms 2856, ff. 154v-156r	<i>Adieu mes amours</i> (4vv.)	Josquin	Italia, ca. 1479- 1581
CH-SGS Ms 462, ff. 90v-91r			Francia, ca. 1510- 1530
CH-SGS Ms 463, n° 177			Suiza, ca. 1540
V-CVbav MS Capp. Giulia XIII,27, ff. 6v-7r			Francia, 1492-1494
US-Wc M2.1.M6 Case, ff. 84v-86r			Italia, ca. 1500
(Impreso). <i>Harmonice musices Odhecaton A</i> , Petrucci, ff. 16v-17r			Venecia, 1501-1504
(Impreso). F-Pn, Réserve Vm7 504, I, n° 4.			Frankfurt, c. 1535
I-Bc R. 142, ff. 33v-34r			Italia, 1515-1530
	<i>Adieu mes amours on m'atent 28.3 = Ave Maria gratia plena Dominus tecum</i> (a 6 vv.)	Josquin	

Tabla 3.7.2.1. Fuentes de la monodia y la *chanson* de Josquin.<sup>26</sup>

Además de la *chanson* de Josquin, Mouton ideó un modelo similar basado en la misma melodía *Adieu mes amours*. Bernstein ha trabajado ambas obras y ha realizado una comparativa contrapuntística entre ellas, llegando a localizar numerosas similitudes melódicas.<sup>27</sup> David Fallows destaca el *incipit* citado de *Adieu mes amours* en el quodlibet-*chanson De tous biens plaine/Et qui la dira* de Isaac, conservado en el manuscrito s.s. de

<sup>26</sup> Véase el catálogo de David FALLOWS: *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480*. Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 73-74; así como las webs del <http://www.diamm.ac.uk/> y <http://cmme.org/> (consultadas el 27/01/2017).

<sup>27</sup> Lawrence F. BERNSTEIN: «Josquin's Chansons as Generic Paradigms», en Jessie Ann Owens y Anthony M. Cummings (eds.), *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood*. Harmonie Park Press, 1997, pp. 42-43.

Segovia (nº 9).<sup>28</sup> Esto muestra que la melodía ya se difundió por la Península a principios del siglo XVI. Peñalosa quizá conociese el Cancionero del Alcázar por la selección de las dos melodías como material de *cantus firmus* para sus misas que se encuentran en el manuscrito segoviano, *De tous biens plaine* y *Adieu mes amours*. Además, Higinio Anglés resalta un motete a cuatro voces de Escobar llamado *Adiu mes amours* que, más tarde, Stevenson no logró identificar ni encontrar en ninguna fuente,<sup>29</sup> lo que indicaría que –de haber existido– ya se habría iniciado la actividad compositiva sobre este modelo en los territorios hispanos.

En este manuscrito no solo se encontraba el material melódico profano que escogería para sus misas, sino que también se hallaban las obras que aparecen en la tabla 3.1.1: dos misas de Isaac, una de Josquin, dos de Anchieta, una de Pipelare, otra de Agricola y cuatro del compositor mejor representado, Obrecht. Entre las de este autor se encuentra la *Missa Adieu mes amours* incompleta (E-SE Ms. s.s., ff. 25v-30r: Kyrie-Gloria-Credo), uno de los pocos precedentes basado en la *chanson* de Josquin, que pudo haberle servido como modelo a Peñalosa. Ambos compositores no solo comparten el material de esta misa homónima, sino que también utilizarán el tema *De tous biens plaine* de Ghizeghem como *cantus firmus* para la misa homónima de Obrecht (una obra ya madura en su corpus) y para el último movimiento de la *Missa Ave Maria Peregrina* del hispano. Por tanto, las influencias parecen ser directas.

Aparte de la fuente de Segovia, la misa *Adieu mes amours* de Obrecht se conserva en otras fuentes como I-Mfd MS 2268 (Librone 2), ff. 136v-143r (solo Gloria-Credo-Sanctus); PL-Kj Berlin MS Mus. 40634, ff. 46v-53r; o D-Ju Ms 32, ff. 142v-158r. Esta última fuente es la más completa según Chris Maas.<sup>30</sup> La versión de Jena no parece corresponderse con el estilo de Obrecht –que se adhiere mucho más al material original– ya que trata la *chanson* de Josquin de manera extensiva, parafraseada, por inversión y retrogradación en todas las voces de la misa. Según el investigador este estilo libre no se identifica con su lenguaje compositivo.<sup>31</sup> Rob C. Wegman ya señaló que esta misa, junto con *Ave regina celorum*, supuso un cambio significativo en su estilo: «el contrapunto es menos denso y complicado, la textura es más transparente y en general

---

<sup>28</sup> FALLOWS: *A Catalogue...*, p. 74.

<sup>29</sup> Véase ANGLÉS: *La música en la corte...*, p. 52; STEVENSON: *Spanish Music...*, p. 172.

<sup>30</sup> Chris J. MAAS (ed.): *New Obrecht Edition*. Utrecht, vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1983, vol. 1, pp. XVI-XVII.

<sup>31</sup> MAAS (ed.): *New Obrecht Edition...*, p. XVI.

hay un aire de velocidad y fluidez a lo largo de los movimientos, lo que hace que sea una buena obra para ser escuchada».<sup>32</sup> A su vez, presta mayor atención al texto –sobre el que configura la estructura a lo largo de la misa– y menor al *cantus firmus*, dejando libertad expresiva al resto de las voces con respecto al tenor.

Otra de las misas compuestas sobre esta *chanson* es la de Andreas de Silva (ca. 1475). Este compositor sería compañero de Peñalosa en aquellos años de servicio como cantor en la capilla de León X. Además, de Silva se beneficiaría de una posición cercana al papa tras ser nombrado «cantor et compositor» y «cantor secretus» del Médici en 1519 y 1520.<sup>33</sup> A León X le dedicaría el motete *Gaude felix Florentia* cuando fue elegido como papa. Según Kirsch, su periodo de actividad creativa se concentró entre 1510 y 1530, y su estilo conecta la tercera generación franco-flamenca –sobre todo, de compositores como Josquin o Mouton– con las escuelas modernas de Willaert, Morales o Gombert.<sup>34</sup> Por tanto, sus técnicas contrapuntísticas estarán ligadas a los primeros, con la expresión sonora y la atención al texto prototípica de los segundos. La *Missa Adieu mes amours* de De Silva se encuentra en fuentes conservadas en Alemania: la primera originada en Roma alrededor de 1516 (D-Bsb Ms Mus. 40091 (olim Z91), ff. 57v-83r) y la segunda procede de Baviera entre 1513 y 1519 (D-Mbs Mus. MS 510, ff. 114v-137r). Una última fuente es el manuscrito I-Rvat, Capp. Sist. 45, ff. 100v-117r, originado en Roma entre ca. 1511-1514. Por la cronología y la situación del códice, esta es la única fuente con un ejemplar de la misa de De Silva que Peñalosa pudo haber estudiado o incluso cantado durante su estancia en Roma, pudiendo haberse visto influenciado por esta a la hora de crear su propia obra.

El manuscrito XII,2 de la Cappella Giulia (V-CVbav Ms Capp. Giulia XII,2, ff. 192v-206r) contiene la *Missa Diversorum tenorum ou Missa carminum* atribuida a Constanzo Festa y a Andreas de Silva. Esta misa se basa en cinco *chansons* del siglo XV, entre ellas, los temas *L'homme armé*, *Adieu mes amours* y *De tous biens plaine*, coincidentes con los *cantus firmus* de las misas de Peñalosa. El *Census Catalogue* indica

---

<sup>32</sup> WEGMAN: *Born for the Muses...*, p. 191.

<sup>33</sup> Winfried KIRSCH: «Andreas de Silva», *NG*. Edición online (consultada el 27/01/2017).

<sup>34</sup> *Ibid.*, (consultada el 27/01/2017).



que esta fuente fue compilada entre 1518 y 1521,<sup>35</sup> tiempo en el que Peñalosa todavía seguía sirviendo en la Curia como cantor.

Además de estas tres misas *Adieu mes amours*, existe otro ejemplo homónimo de Adam Reiner (ca. 1485-ca.1520), un compositor franco-flamenco que sirvió como niño cantor del emperador Maximiliano y, desde 1507, como cantor y compositor del elector sajón en Torgau.<sup>36</sup> Al tratarse de un repertorio difundido por el territorio alemán y al conservarse su misa en el manuscrito 36 de Jena, lo más probable es que no llegara a los ojos del hispano. La *chanson* también fue seleccionada como tenor en las misas *Plurimorum carminum* de Obrecht, *Salve Regina* de Divitis (ca. 1470-ca. 1530) o en la misa homónima de Layolle (ca. 1492-ca. 1540).<sup>37</sup>

Por tanto, queda claro que Peñalosa pudo haber visto tanto la *chanson Adieu mes amours* de Josquin, plenamente difundida por toda Europa, como las misas homónimas de Obrecht o de Andreas de Silva en el Cancionero de Segovia y en el manuscrito vaticano durante su estancia en Roma, respectivamente. A continuación, se destacarán las influencias de unos y otros modelos, y se comparará esta misa con el resto de su corpus.

### ***Adieu mes amours* ¿misa parodia?**

Como señaló Jeremy Noble, la característica prioritaria de la *chanson* de Josquin es la combinación de la rigidez de un canon en las voces graves *versus* la libertad motívica de las voces agudas.<sup>38</sup> Peñalosa escoge la misma concepción de la textura, pero la diversifica hacia un lenguaje propio. El modelo melódico escogido por el hispano es el mismo que utilizan Josquin en la *chanson* y Obrecht en la misa,<sup>39</sup> acortando la sección A'3 de la monodia original (véase el ejemplo 3.7.2.1).

El tratamiento del *cantus firmus* en el Kyrie es bastante clásico, con una cita original del tema en el tenor variado ligeramente al pasarlo a ritmo anapesto. La primera sección

---

<sup>35</sup> *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*. 5 vols., Renaissance Manuscript Studies. Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, 1979-1988, vol. 4, p. 14.

<sup>36</sup> Martin STAEHELIN y Clytus GOTTWALD: «Adam Reiner», *NG*. Edición online (consultada el 27/01/2017).

<sup>37</sup> FALLOWS: *A Catalogue...*, p. 74.

<sup>38</sup> Patrick MACEY y Jeremy NOBLE: «Josquin des Prez», *NG*. Edición online (consultada el 29/01/2017).

<sup>39</sup> MAAS (ed.): *New Obrecht Edition...*, p. XII.

se acaba en cuanto el tenor concluye con la parte A de la melodía, y lo hace con la misma figuración que introduce Josquin en la *chanson* (véase el siguiente ejemplo).

The image displays two systems of musical notation for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The first system begins at measure 15, and the second system begins at measure 9. The lyrics are written below the staves, indicating the text 'son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.' The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values, with some notes marked with a sharp sign (#).

Ejemplo 3.7.2.2. Cadencias de la *chanson* *Adieu mes amours* (cc. 15-20) (arriba) y del «Kyrie I» de Peñalosa (abajo).

Las restantes voces hacen adornos con la figuración de mínima con puntillo y tres semimínimas prototípicas en el lenguaje de Josquin. Al contener el Kyrie una textura bastante diáfana, Peñalosa adorna la melodía de la superius con la introducción de fusas descendentes, para dar mayor agilidad al contrapunto. Del mismo modo que Josquin traslada la parte B de la melodía a las voces altus, bassus (esta, cuarta descendente) y tenor, en ese orden de entrada imitativa, el «Christe» de Peñalosa genera el mismo efecto con las mismas imitaciones basadas en la misma distancia (de unísono y cuarta). El *tempus* que antes era perfecto pasa ahora a imperfecto y contrasta con la primera sección por la reducción de la textura a dos y tres voces, concluyendo con la plantilla completa. El «Kyrie II» vuelve a tener ritmo ternario, como también contrasta esta sección en las misas *Por la mar* y *Nunca fue pena mayor*. Por tanto, Peñalosa sigue la tradición

arcaizante basada en el predominio de mensuraciones perfectas y en ello no difiere de la misa *Adieu mes amours* de Obrecht, que continúa por los mismos derroteros.

Kreitner también califica de conservador el tratamiento del *cantus firmus* en esta misa, por su situación en el tenor y en valores largos; sin embargo, según el investigador no es tan rígida ni tiene una estructura calculada a la manera del compositor franco-flamenco.<sup>40</sup> A lo largo de todos los movimientos, el *cantus firmus* en el tenor se comporta como el armazón del edificio –configurado casi siempre en breves y semibreves– sobre el que se insertan los ornamentos y cuyos motivos principales se distribuyen por las restantes voces, dando mayor libertad expresiva. En ocasiones, dicha libertad conduce a la expresión de un contrapunto bastante arcaizante durante el Gloria y el Credo: predominan los valores cortos y la textura se vuelve farragosa, remedando incluso al color de algunas composiciones rítmicamente complejas del Ars Nova. Ante el incremento de la variedad rítmica y las disonancias en estos pasajes, Peñalosa aumentó el número de cadencias, seguramente movido por la necesidad de controlar el movimiento melódico de las voces. Estos indicios podrían denotar una falta de conocimientos técnicos y una fase de experimentación con un lenguaje que en nada recuerda al orden y equilibrio de sus misas *L'homme armé* o *Ave Maria Peregrina*.

Para dar mayor variedad melódica, Peñalosa inserta el Credo I en la voz superius, mientras las restantes voces hacen los motivos principales de *Adieu mes amours* y el tenor el *cantus firmus* en valores originales (A y B) y en valores rítmicamente modificados (A'). Durante el «Crucifixus» vuelve a aparecer el estilema de Peñalosa, el motivo redundante en esta sección que también se mostraba en las misas *Por la mar*, *Ave Maria Peregrina*, *Nunca fue pena mayor* (véase el ejemplo 3.4.3.5). Este motivo suena en las voces superius y bassus, mientras en el altus y, más tarde el tenor, se escucha la melodía B del *cantus firmus*.

Uno de los movimientos más complejos rítmicamente dentro de sus misas se trata del Sanctus, ciertamente complicados de cantar. En este se combinan los valores largos con las síncopas en la voz del altus (c. 21), continuando con una escala ascendente a distancia de 10ª entre superius y bassus para concluir en una tipología de cadencia con el movimiento Landini en la voz superius, poco vista en el corpus de Peñalosa (obsérvese el siguiente ejemplo):

---

<sup>40</sup> KREITNER: «Franco-Flemish Elements...», p. 2573.



9

S A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

A te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca -

T mus te.

B te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Ejemplo 3.7.2.4. Imitaciones a la mínima entre superius, altus y bassus en el Gloria.

También el tratamiento modal está bastante simplificado en tanto en cuanto la misa se encuentra en modo 1 en Sol (con el Sib en la armadura) y el *cantus firmus* solo aparece transportado a la dominante Re. En algunos momentos se puede observar cierto acercamiento al modo 11 en Sol (con el Mib), como en los cc. 45-46 del «Kyrie II», o los cc. 140-144 del Credo. Las cadencias más comunes son a la *finalis* y *confinalis*, pero Peñalosa siempre añade ciertas cláusulas secundarias a otros tonos como Do (cc. 18-19) o a Fa (cc. 110-111) en el Gloria. La gran cadencia se produce en este movimiento durante las palabras «Jesu Christe», algo que en el resto de sus misas siempre aparece adornado con melismas entre sus voces y aquí a través de bloques acordales simples y mantenidos por calderones (véase el ejemplo 5.2 en el quinto capítulo). De estas estructuras cadenciales se deduce que las prácticas *ex tempore* estaban muy arraigadas; en esta clase de cláusulas, los cantores podrían haber improvisado algunos adornos superpuestos al contrapunto.

Caso especial es el último movimiento de esta misa: las dos versiones polifónicas del Agnus Dei (el segundo se intercalaría en canto llano, como marcaba la costumbre).<sup>42</sup> El ritmo contrapuntístico se intensifica –que suele producir como efecto climático final– con la introducción de numerosos pasajes de semimínima y fusas las voces que rodean el *cantus firmus* en el tenor. Las entradas imitativas del «miserere» en el primer Agnus Dei acentúan el carácter virtuosístico que se modera paulatinamente en la segunda parte del movimiento. Una vez cantados los motivos principales A y B simultáneamente en

<sup>42</sup> Véase el capítulo 5.

superius y altus al comienzo del Agnus Dei II, el bassus inicia la parte A del *cantus firmus* en su versión invertida desde la 4ª justa descendente. Este recurso recuerda a los empleados en las misas *L'homme armé* y, más concretamente, al utilizado por Josquin en la *Sexti toni* que se conserva en el Cancionero de Segovia, donde se halla la misa *Adieu mes amours* de Obrecht (que compartiría un recurso idéntico, como se verá a continuación). En su Agnus Dei III, Josquin empleaba en retrogradación la parte A del *cantus firmus* en el bassus mientras el tenor reproducía la parte B en su forma original. Las restantes voces realizaban descensos imitativos para incrementar la intensidad textural sobre las melodías. Peñalosa hace un símil, si bien no excesivamente virtuosístico, haciendo sonar los motivos A y B con el bassus realizando A invertido (recordando al maestro en el procedimiento, Busnoys). Las extensas imitaciones con las mismas figuras rítmicas utilizadas por Josquin (mínimas con puntillo y semimínimas descendentes) muestran el conocimiento íntegro de su lenguaje.

El problema editorial se produce porque no existe la rúbrica de ese canon invertido desde la 4ª justa descendente en el bassus y al mismo tiempo desaparece la voz del altus en el cuarto pautado del manuscrito, desde el compás 28 hasta el final. La solución al primer conflicto la proporcionó Rob C. Wegman a la edición de Tess Knighton para la editorial Mapa Mundi.<sup>43</sup> Para la segunda se ha aportado una alternativa editorial basada en el tejido imitativo que realizan las otras voces, presentada como una opción interpretativa alternativa. Además, se añadió el fragmento de los compases 28-29 a la superius con el fin de cuadrar el contrapunto, de la misma manera que se añade la alternativa editorial de los cc. 61-62 del Credo, para evitar serias disonancias y descuadre entre las voces.

---

<sup>43</sup> KNIGHTON: *Francisco de Peñalosa. Missa Adieu mes amours...*, p. IV.



Ilustración 3.7.2.1. Folio 144r del manuscrito 2-3 de Tarazona, con la voz del altus incompleta y sin la rúbrica del canon en el bassus.<sup>44</sup>

Parece que en esta sección del manuscrito 2-3 el copista descuidara su trabajo, si bien se desconoce si la fuente en la que se basó estaba incompleta y equivocada. Tras

<sup>44</sup> Agradezco al archivo de la catedral de Tarazona la copia de la digitalización del manuscrito y su uso para esta tesis.

conversaciones con Tess Knighton, la investigadora está convencida de que posiblemente hubiese un doble canon, con otra voz añadida que actualmente no se conserva. Al intentar reconstruir la voz de diferentes maneras y no acertar con el contrapunto, la solución de Wegman se considera la más factible.

Un último aspecto atañe al *ambitus* de esta misa. El rango que abarca el tenor es pequeño al reproducir únicamente el *cantus firmus* a lo largo de toda la misa. Sin embargo, si se observa de nuevo el ejemplo 3.4.1.2, se muestra que la voz superius en la misa *Adieu mes amours* es tan grave como el de las misas *L'homme armé* (Agnus Dei), *Por la mar* y *Ave Maria Peregrina*, y no excesivamente agudo como en *Del ojo* y los restantes movimientos de *L'homme armé*. Aunque el cambio no sea excesivamente llamativo, el efecto de modificar la plantilla y bajar la tesitura de la superius ya se vio en la *Missa L'homme armé* en el último movimiento: de tal manera no hay ninguna opción de que pudiera haber sido cantada por *seises*, sino que debió interpretarse por voces mudadas.

Además, estos recursos de bajar la tesitura, aumentar la plantilla o introducir cánones en valores largos fueron los procedimientos utilizados para las misas *Ave Maria Peregrina* (véase el citado canon retrogradado de la *chanson De tous biens plaine*), *L'homme armé* y *Por la mar*. El caso del tercer Agnus Dei de la misa *Del ojo* es el único en el que asciende la tesitura de la voz aguda, con el propósito similar de generar un clímax final. Por todo ello, las misas de Peñalosa tienen ciertos rasgos unificados dentro de la diversidad y originalidad de su lenguaje.

Si bien la misa no proporciona cánones entre voces a la manera de Josquin en su *chanson* homónima –algo que podría haber realizado Peñalosa en su Agnus Dei II si conociéramos la versión original en una fuente bien conservada–, Peñalosa sí procura adaptar los diseños motivicos del franco-flamenco en su misa. Las múltiples imitaciones y los ascensos y descensos de mínima con puntillo-semimínimas son una prueba certera del conocimiento de la obra. A su vez el *cantus firmus* es omnipresente en la voz del tenor, pero también migra a las voces del altus y bassus como lo hace Josquin en *Adieu mes amours*. Al igual que la misa *Nunca fue pena mayor*, no se trata de una misa parodia pues –aunque la funcionalidad de las voces sea la misma recreando nuevas invenciones sobre ellas y la imitación de los motivos sea extensiva– no se citan las melodías (ni literal ni modificadamente) de la plantilla completa de la *chanson* en la misa. No obstante, con



un lenguaje propio tendente a las texturas arcaicas, Peñalosa rinde homenaje al gran compositor de su tiempo, cuyo repertorio era de sobra conocido en la Península.

### El caso Obrecht

Son varios los autores que afirman que el modelo de Obrecht no se basó en la monodia popular que se encuentra en fuentes como la de París, sino en la *chanson* ampliamente difundida de Josquin,<sup>45</sup> que probablemente se hiciera tan popular como la melodía que usa de tenor (véase anteriormente la tabla 3.7.2.1.). Como se ha dicho anteriormente, Peñalosa no solo se basó en el modelo melódico de ambos compositores, sino que escogió diferentes recursos empleados en ambas obras. Permaneciendo a la espera de los nuevos datos que pueda aportar el volumen de Cristina Urchueguía y Wolfgang Fuhrmann sobre el códice de Segovia –y, concretamente, los artículos de Kreitner en esta colección «What was Segovia s.s. for?» y Ros-Fábregas, «New Light on the Segovia Manuscript: Watermarks, Foliation and Ownership»– y la difusión del repertorio de Josquin y Obrecht por la Península, únicamente se conoce que la misa de Obrecht aparece incompleta (Kyrie-Gloria-Credo) en este manuscrito.<sup>46</sup> Sin embargo, las influencias estilísticas del modelo del franco-flamenco en la misa de Peñalosa son tan notables para los últimos movimientos que parecería difícil que el hispano no viese dicho modelo completo en otra fuente divulgada por el territorio hispano con la misa completa de Obrecht.<sup>47</sup>

Como indica Chris J. Maas, el material escogido por Obrecht –que no es sino la *chanson* de Josquin– se trata extensivamente en todas las voces de la misa, en una paráfrasis libre y a través de los procedimientos de la inversión y la retrogradación, en un estilo contrapuntístico nada propio de su lenguaje.<sup>48</sup> En otras misas estudiadas por Sparks y Rob C. Wegman se muestra cómo este compositor prefería adherirse al modelo escogido, en lugar de variarlo hasta que el material fuese casi irreconocible,

---

<sup>45</sup> MAAS (ed.): *New Obrecht Edition*..., p. XVI; SPARKS: *Cantus firmus in Mass*..., pp. 255-259; WEGMAN: *Born for the Muses*..., pp. 191-192.

<sup>46</sup> Cristina URCHUEGUÍA y Wolfgang FUHRMANN: *The Segovia Codex: A Manuscript in Transition*. Turnhout, en prensa.

<sup>47</sup> Se debe mencionar que Wegman data esta misa entre 1485 y 1491, en su fase crítica, y que aparte de aparecer en la fuente segoviana, también se difundió en I-Mfd MS 2268 (Librone 2), ff. 136v-143r (solo Gloria-Credo-Sanctus); PL-Kj Berlin MS Mus. 40634, ff. 46v-53r; o D-Ju Ms 32, ff. 142v-158r. WEGMAN: *Born for the Muses*..., pp. 191-199. Quizá, para la copia en el manuscrito de Segovia, llegara a la Península en una versión completa y el copista solo decidió copiarla parcialmente.

<sup>48</sup> MAAS (ed.): *New Obrecht Edition*..., p. XVI-XVII.

características que se identifican con un estilo de influencia italiana.<sup>49</sup> La planificación estructural de la que hablaba Kreitner no se observa en esta misa de ninguna manera, ya que desarrolla un número de imitaciones fuera de lo común que rompen con cualquier esquema formal equilibrado. Estas, por tanto, no tienen una significación estructural – como sí la tienen en misas *O lumen ecclesie* o *Sicut spina rosam* del autor–, sino que se convierten en la base del contrapunto –menos denso y más fluído– que desarrolla ideas musicales con total libertad, como explica Wegman.<sup>50</sup>

Si bien Peñalosa continúa por los mismos derroteros en cuanto al diseño motivico y el contrapunto, la rigidez y la sujeción al material prestado es mucho mayor que la del franco-flamenco. Pocos momentos hay a lo largo de la misa en donde no esté sonando el *cantus firmus* y, sin embargo, Obrecht silencia la voz del tenor durante largas secciones del Gloria y el Credo, o directamente lo omite, como en el Benedictus. El contrapunto de Peñalosa en esta misa es menos elaborado y fluído –pues el número abundante de cadencias rompen la continuidad que ofrece Obrecht a su misa–; también es más disonante. Sin embargo, el hispano recuerda a las técnicas del maestro franco-flamenco con las mencionadas imitaciones a la mínima que ya se vieron en Obrecht (Gloria, cc. 12-13, 133-141; Credo, cc. 30-33, 46-47, 56-58; Agnus Dei, cc. 10-13). Aunque hagan un uso extensivo de la imitación, ambos lo hacen sin implicar a la voz del tenor que, o bien realiza el *cantus firmus* en valores largos o bien se encuentra silenciado.

El tratamiento mensural es similar, basado en un equilibrio de *tempus* perfecto e imperfecto para cada movimiento, lo que denota que la misa de Obrecht forma parte de su corpus temprano, según Wegman.<sup>51</sup> Posiblemente también ocurriera igual con la de Peñalosa, sumando los demás indicios arcaizantes ya mencionados que aparecen en la misa, recordando la obra del maestro franco-flamenco. Sin embargo, puede que fuese un estilo original dado en cualquier momento de su periodo compositivo como mera experimentación en su lenguaje compositivo.

Al igual que el uso del *tempus perfectum* era un recurso arcaizante en las misas de Obrecht, Wegman defiende que el desuso de la técnica *motto* –o empleo de los motivos principales para unificar temáticamente– en esta misa *Adieu mes amours* indica un avance

---

<sup>49</sup> Véase el estudio de Bernhard MEIER: «Nicht unbedeutsam, vielleicht sogar vor den anderen Messen Obrechts, scheint endlich der Einfluß Italiens», *Studien zur Meßkomposition*, vol. 83, citado en WEGMAN: *Born for the Muses...*, p. 190.

<sup>50</sup> WEGMAN: *Born for the Muses...*, p. 191.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 191.

importante en su estilo. Sin embargo, este procedimiento se convierte en el recurso fundamental en el modelo de Peñalosa para unificar las restantes voces que no llevan el *cantus firmus*. Por otro lado, del mismo modo que el hispano empleaba los motivos redundantes de ese «sonido italiano» que denomina Wegman –que no son sino los motivos estereotipados por Josquin (mínima con puntillo, semimínimas)–, Obrecht los convierte en elemento fundamental de su misa, como se muestra en el Credo (cc. 15-20) o en los primeros compases del Sanctus (véase el siguiente ejemplo).

En la textura y el tratamiento del *cantus firmus* existen numerosas similitudes y algunas diferencias entre ambas misas:

- En el Gloria, ambas obras cambian la textura a tres en las palabras «Domine Deus» o la cita del tema B de *Adieu mes amours* en la voz del altus durante el «Qui tollis». El sello distintivo de Peñalosa de utilizar homofonía durante «Jesu Christe» y el «Cum Sancto» marca la diferencia.
- En el Credo, Peñalosa sigue claramente el modelo de Obrecht al citar el Credo I gregoriano en la voz superius, si bien el franco-flamenco lo desdibuja con paráfrasis. Entre las diferencias, el franco-flamenco decide omitir las palabras «et iterum venturus est... non erit finis» y «et expecto resurrectionem mortuorum» con el propósito de acortar la extensión, que ya de por sí es amplia por el desarrollado tejido imitativo que introduce. Como resultado, el Credo de Peñalosa será más extenso que el de Obrecht (208 breves *versus* 186).
- El material motivico distribuido por las voces de la primera sección de ambos Sanctus se basa en escalas ascendentes y descendentes de semimínimas, como se muestra en el siguiente ejemplo. Son los mismos diseños como adornos que Josquin introduce para las voces agudas, si bien Obrecht los trata con más reiteración. Las texturas del «Pleni sunt» y el Benedictus se reducen a tres, con la diferencia de que Peñalosa introduce más de un *bicinium* en ellas y conserva el *cantus firmus*.
- En el Agnus Dei I pocos elementos se asemejan entre las dos misas; sin embargo, en la segunda sección Peñalosa claramente hace un pequeño homenaje a Obrecht con la introducción del canon invertido en el bassus. El franco-flamenco reduce aquí su textura a tres voces, dejando al tenor como voz

grave y como voz del canon. La solución de Wegman a dicha voz del bassus sin rúbrica ahora tiene todo su sentido.

The image displays two systems of musical notation for a four-part setting. The first system is for measures 13-16 of Peñalosa's Sanctus, and the second is for measures 7-10 of Obrecht's Sanctus. Both are in G minor (three flats) and 3/2 time. The voices are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Latin: 'oth, Do mi nus De'. Red rectangular boxes highlight specific melodic passages in each voice part, showing a similar imitative structure between the two composers. In the first system, the Soprano and Bass parts have boxes around their 'Do mi nus' entries, while the Alto part has a box around its 'mi nus' entry. In the second system, all four voices have boxes around their respective entries, showing a more complex imitative texture.

Ejemplo 3.7.2.5. Sanctus de Peñalosa (cc. 13-16) y de Obrecht (cc. 7-10) con figuración similar a la *chanson* de Josquin.

Entre los otros modelos de misas *Adieu mes amours* de Andreas de Silva, Adam Reiner y la de Peñalosa pocas semejanzas existen. Para empezar, a pesar del nombre de la obra, de Silva escoge un material completamente distinto al de la melodía popular (una frase descendente por saltos de terceras) que se encuentra en modo 7 (a diferencia del modo 1 en Sol) y en el Credo amplía la plantilla a seis voces (a diferencia de la regularidad a 4 voces de Obrecht y Peñalosa). En cambio, el modelo de Reiner se basa en las estructuras de la *chanson* de Josquin y su lenguaje imitativo –aunque simplificado– se aproxima al de Obrecht. Aun así, el ritmo está poco elaborado y existen numerosas

secciones declamadas de homofonía enriquecida. Por la lejanía de las fuentes resulta extraño que Peñalosa hubiese visto dicho modelo.

En definitiva, parece completamente certero que Peñalosa se basara no solo en la *chanson* de Josquin, sino también en la misa previa de Obrecht. Con seguridad el hispano tuvo que acceder a otras fuentes divulgadas por la Península que mostraran la misa completa del borgoñón. La coincidencia entre los diseños melódicos repetidos, el uso del mismo material de *cantus firmus*, los procedimientos copiados como el canon invertido (a la 4ª descendente en Peñalosa) en el Agnus Dei II o las imitaciones a la mínima son buenas pruebas de su influencia. De hecho, por la similitud en numerosos aspectos estilísticos, el hispano pudo haber conocido la *chanson* de Josquin a través de la misa de Obrecht y no directamente en algún manuscrito.

Por su estilo, parece que Peñalosa no habría llegado a asentar el contrapunto completamente como sí lo haría en *Ave Maria Peregrina*, *Del ojo* o *L'homme armé*; tal vez fuese un caso como el caso de Josquin con la *chanson*, donde experimentara con un tipo de lenguaje al que nunca regresó en otras de sus obras. Los recursos arcaizantes – según Wegman– como el uso abundante de mensuraciones perfectas, la frecuencia alta de cadencias que rompen el ritmo armónico o la utilización de ritmos irregulares y numerosas síncopas marcan esa división estilística con respecto a las demás obras de su corpus. Tampoco hace alarde de la manipulación del *cantus firmus*, que apenas modifica rítmico-melódicamente, ni transporta (solo a Re), ni migra a otras voces. Sin embargo, resulta una misa agradable al oyente, perfectamente ensamblada y trabajada para generar efectos en la interpretación, como la bajada progresiva del *ambitus* hacia el grave. Los contrastes entre texturas cargadas de contrapunto y la homofonía, o las texturas reducidas a dos y tres voces *versus* la plantilla completa generan variedad musical y belleza en el resultado sonoro.

Si bien Josquin ingenió una *chanson* simplificada y anticuada para su estilo –quizá anticipando los cambios en las relaciones entre el texto y la música de principios del siglo XVI–, resultó tan agradable para los oídos de la población europea que se convertiría en una de sus obras más divulgadas en numerosos manuscritos e impresos. Si bien la misa de Peñalosa no gozaría de tal fama, el compositor sí experimentó a la manera de Josquin, proponiendo un estilo hasta el momento nunca visto en su corpus.

### 3.8. CONCLUSIONES

El estudio de las misas de Francisco de Peñalosa desde el punto de vista estilístico tiene como fin indagar en los denominados procesos de hibridación que se produjeron a principios del siglo XVI en la creación de obra litúrgica. El género de las misas conforma un caso de estudio único al plantear el desarrollo de los diferentes lenguajes musicales sobre un texto que, generalmente, es fijo dentro del Ordinario de la liturgia. Además, las diferentes tradiciones compositivas fomentaron el empleo de determinados modelos melódicos como material compositivo, como las misas dedicadas a la Virgen o el tema bélico *L'homme armé*. Estas nuevas corrientes compositivas llegaron a la Península a través de la divulgación de numerosos manuscritos e impresos a finales del siglo XV y principios del siglo XVI que conservaban repertorio franco-flamenco, y por la movilidad de músicos a puntos geográficos como Roma, Flandes, etc., visitas diplomáticas (1489) o en cuentros como el de Toledo en 1502.<sup>52</sup> La dicotomía entre centros y periferias generada por la historiografía musical de tal manera se rompería para un caso como la polifonía hispana de principios del siglo XVI, pues las novedades en torno a los procedimientos musicales puestos de moda en la Europa del Renacimiento alcanzarían el territorio hispano pocos años después de su invención. Uno de los primeros y principales exponentes que integró las técnicas extranjeras con las de su propia tradición hispana sería Francisco de Peñalosa. Si bien anteriormente se habían dado numerosos casos de influencias extranjeras en la música hispana, hasta el momento –y según el repertorio que se conserva– nunca se había mostrado el dominio de las técnicas borgoñonas fundamentales en un compositor hispano que, a su vez, fuese capaz de fundirlas con las prácticas musicales producidas en la Península.

Sobre su obra siempre se ha destacado –desde la etapa historiográfica de Higinio Anglés en adelante– que, mientras los motetes adquieren un estilo autóctono, las misas configuran el paradigma de la internacionalización de su repertorio.<sup>53</sup> La asimilación de las técnicas franco-flamencas se dio a su vez por el contacto entre los músicos durante la confluencia de las capillas aragonesa, castellana y borgoñona en ocasiones como el viaje del séquito de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla a las tierras castellanas en 1501-1502 –para ser jurados como príncipes herederos– y en 1506-1508 –para ser proclamados reyes de Castilla tras la concordia de Villafáfila–. Durante estos viajes los músicos

---

<sup>52</sup> KNIGHTON: «Transmisión, difusión y recepción de la polifonía franco-neerlandesa...», pp. 19-38.

<sup>53</sup> ANGLÉS: *La música en la Corte...*, pp. 51-52; STEVENSON: *Spanish Music...*, p. 200; HARDIE: *The Motets of Francisco de Peñalosa...*, p. 173.

hispanos coincidirían con compositores como Pierre de la Rue (en el primer viaje), Alexander Agricola o Marbrianus de Orto (en el segundo). Como ya demostró Knighton,<sup>54</sup> se rebaten todas las teorías acerca del aislamiento del caso hispano durante los primeros años del Renacimiento.<sup>55</sup>

También con el fin de legitimar su poder, los Reyes Católicos configuraron todos aquellos elementos para equiparar el marco ceremonial al ofrecido en otros reinos, así como conectar el estilo y las referencias culturales borgoñonas para impresionar a los príncipes en ocasiones como la que tuvo lugar en Toledo en 1502.<sup>56</sup> Algunos músicos extranjeros ya en el último cuarto del siglo XV comenzarían a trabajar en la corte o en instituciones eclesiásticas –como Henricus Tik (o Enrique Tich) en la catedral de Sevilla, o Urrede como maestro de capilla en la corte aragonesa–;<sup>57</sup> por ello, el proceso de hibridación comenzaría en ese periodo y llegaría a su apogeo con los compositores de principios del siglo XVI, entre ellos, Peñalosa, dado su constante contacto e interés por las nuevas técnicas franco-flamencas.

Como señala Kreitner en su artículo,<sup>58</sup> únicamente se puede confirmar de forma provisional un marco cronológico sobre las bases de las fechas de los compositores y del manuscrito donde se conservan las misas. Cualquier especulación sobre la correspondencia del desarrollo o supuesto «avance» estilístico con un orden cronológico de las misas deviene en una falacia metodológica al no tener pruebas sobre los cambios del lenguaje de Peñalosa en su periodo creativo. Por tanto, la escasez de fuentes hace que toda proposición que se haga sobre el contexto de cada una de las obras permanezca siempre dentro del campo hipotético. Del mismo modo, las ocasiones para las que fueron compuestas son difíciles de dibujar, suponiendo algunas como la victoria de las Guerras de Nápoles para la misa *L'homme armé* por su temática o la relación de la misa *Por la mar* con el Descubrimiento de América por los temas citados. Pero continúan siendo meras especulaciones.

---

<sup>54</sup> KNIGHTON: «Una confluencia de capillas...».

<sup>55</sup> Barbara Haggh ha respaldado la hipótesis de que el territorio hispano siempre se encontraba en la periferia de las principales novedades musicales y que existía poco contacto entre músicos de procedencia ibérica y los franco-flamencos. También Strohm afirmó que las ocasiones de confluencia no lograron influenciar a los compositores hispanos. Barbara HAGGH: «The meeting of sacred ritual and secular piety: endowments for music», en Tess Knighton y David Fallows (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance music*. Londres, University of California Press, 1992, pp. 60-68. STROHM: *The rise of European Music...*, p. 606.

<sup>56</sup> KNIGHTON: «Una confluencia de capillas...».

<sup>57</sup> Juan RUIZ: «Cathedral Soundscapes...», pp. 261-264.

<sup>58</sup> KREITNER: «Spain Discovers the Mass», p. 303.

Los propios materiales escogidos por Peñalosa son ya de por sí internacionales en la mayoría de los casos. Los elementos litúrgicos escogidos provienen de los cantos romanos difundidos por toda Europa, como son las antífonas marianas *Ave Maria Peregrina* y *Salve Regina*, los tropos del Kyrie *Rex Virginum* y del Gloria *Spiritus et alme* y todas las melodías gregorianas citadas en sus misas, sobre todo, en los movimientos Gloria, Credo y Agnus Dei. Las melodías *L'homme armé* y *Adieu mes amours* son claros ejemplos de cómo el repertorio internacional cruzó las fronteras peninsulares y, sobre todo, de cómo los modelos de Josquin sobre dichos temas permearon en su estilo musical. El tema *Nunca fue pena mayor*, creado por Urreda cuando servía como miembro del séquito del duque de Alba, no se quedaría dentro de los círculos hispanos, sino que también sería el objeto de manipulación de un compositor franco-flamenco como Pierre de la Rue, que a su vez pudo haber influido a Peñalosa para la selección de este modelo.

Aunque melodías *Por la mar* y *Del ojo* parezcan ser los únicos objetos realmente autóctonos, algunas conexiones leves con la melodía de Faugues en la primera podrían suponer un origen común europeo. No obstante, la falta de fuentes musicales orienta la hipótesis hacia una procedencia popular hispana. Como se ha apuntado, la misa *Por la mar* podría tener su contexto ligado al Nuevo Mundo por el propio carácter y temática de la melodía citada y por la autocita de este tema que Peñalosa efectúa en la misa *Del ojo*, que pudo haber tenido su conexión con el Descubrimiento del Nuevo Mundo ligado a la virgen de Guadalupe. En cuanto a esta, como se ha descubierto por el estudio del *Libro del ojo* del médico Diego Álvarez Chanca –para curar el mal del ojo, muy difundido en la época–, posiblemente la misa *Del ojo* tuviese algo que ver con esta superstición, sobre la que ya se escribían coplas y se imploraba a la Virgen para la sanación del mal del ojo. Además, las conexiones melódicas en esta misa con la melodía de la *Salve Regina* y el Agnus Dei gregoriano de la misa *Beata Virgine* la relacionan mucho más con la temática mariana. Si, por otro lado, se toma en cuenta la otra cita en el Agnus Dei de la melodía del propio quodlibet de Peñalosa, *Por las sierras de Madrid*, se propondría su origen en el ambiente cortesano y para alguna festividad litúrgica votiva. Estas conexiones intertextuales entre dichas melodías son tan ricas como las que se producen en referencia a Cristo y a la Virgen con la citación de la *chanson De tous biens plaine* en la *Missa Ave Maria Peregrina*. A su vez supone una mutua influencia retroactiva entre los compositores más notables en la Europa de principios del siglo XVI.



Claramente, Peñalosa encontraría sus mayores inspiraciones en la obra de Josquin. De él se muestran recursos como los contrastes entre los tejidos imitativos y la homofonía, la expresión musical al servicio del texto, los recursos de repetición conspicua como los ostinatos y las secuencias o un desarrollo melódico original y elaborado. En ese sentido, La Rue sería su segundo mentor espiritual, con el que desarrollaría tejidos contrapuntísticos melismáticos que proporcionarían la continuidad necesaria en misas como *Por la mar*. A su vez, Peñalosa trabajaría la paráfrasis a la manera de estos dos compositores, sobre todo en sus misas *Por la mar*, *Ave Maria Peregrina*, *L'homme armé* y de manera escueta en la *Rex Virginum* (Gloria y Credo). Si bien pudo haber elaborado misas parodia a través de los modelos polifónicos *Adieu mes amours* y *Nunca fue pena mayor*—que se sepa hasta el momento, al no saber si las melodías *Por la mar* o *El ojo* tienen una procedencia monódica o polifónica—, el hispano prefirió no ahondar en esta técnica, dejando únicamente escasas citas de las otras voces de la canción de Urrede en la misa.

En las misas con *cantus firmus* internacional desarrolla un estilo muy similar al de Josquin y Compère —para *L'homme armé*— y al de Obrecht —para *Adieu mes amours*—. Ambas obras son completamente antitéticas en sus procedimientos: en *L'homme armé* domina el equilibrio y la estabilidad sobre la variedad de recursos utilizados, como imitaciones complejas o un desarrollo motivico y modal muy bien trabajado; en cambio, *Adieu mes amours* parece una obra de experimentación en la que trata de emular los recursos de Obrecht (como la inversión del tema, el tejido imitativo o la misma cita del Credo I en la voz superius) a través de un lenguaje contrapuntístico arcaizante, bastante disonante y lleno de ritmos complejos.

Del antiguo maestro Busnoys (y sus continuadores) extraería procedimientos como los cánones invertidos y retrogradados vistos en las misas *Adieu mes amours*, *Ave Maria Peregrina* o *Del ojo*, así como los cambios mensurales, la aumentación o la disminución producidos en casi todas sus misas, donde se destaca el *cantus firmus* sobre el resto de las voces. La continuidad contrapuntística a través del encadenamiento de frases melismáticas sería una característica desarrollada desde la obra de Ockeghem, que tendría su máxima expresión en la *Missa Por la mar*. De otros compositores franco-flamencos coetáneos, como Févin, Isaac, Mouton y Richafort, probablemente escogería la racionalidad en algunos de sus movimientos, como en las misas *Nunca fue pena mayor* o *L'homme armé*.

Cada una de las misas de Peñalosa son bien distintas entre sí por la manera de usar el material que dispone, pero al mismo tiempo se hacen reconocibles por un estilo propio. Esta personalidad no solo se transmite a través de los estilemas repetidos en motivos como el «Crucifixus» de las misas *Por la mar*, *Adieu mes amours*, *Ave Maria Peregrina* y *Nunca fue pena mayor*, sino que va más allá dejando su impronta en cadencias, en secciones pseudo-homofónicas con claro sentido vertical y en la autocitación de las melodías insertas en su obra, como *Por las sierras de Madrid* o *Por la mar* en la *Missa Del ojo*. Dos obras clave para entender la tradición hispana son ambas misas *Rex Virginum* que contemplan unas características propias fuera de las tradiciones centroeuropeas, como la particular selección del material del *cantus firmus* para los movimientos que no van tropados (Credo-Sanctus-Agnus Dei). La misa donde participa Peñalosa pudo haber sido compuesta en la catedral de Sevilla al ser la única institución en la que todos los compositores coincidieron –si bien no temporalmente–: Pedro de Escobar, Pedro Hernández (Fernández) de Castilleja y Alonso Pérez de Alba. También existe la posibilidad de que fuera compilada por un copista que pudo haber tenido acceso a las obras de estos compositores que se podía conservar en la catedral hispalense. Aunque todos ellos adopten recursos contrapuntísticos foráneos, en todos los movimientos destaca la concepción vertical distintiva de la tradición hispana, que traspasa la rigidez de la *res facta* conservada en el manuscrito y no es sino el reflejo de la práctica improvisatoria dada en la Península. Observando los restantes movimientos sueltos de Peñalosa se perciben esos rasgos de una práctica vigente en aquel periodo a través de las cadencias prolongadas –y algunas inconclusas–, que delegan al cantor renacentista la tarea de discantar según modo hispano. La elección de plantillas vocales graves para todas las voces, inclusive el descenso del ámbito de la superius, también se considera un rasgo peculiar hispano, reflejo de la preferencia por las cualidades tímbricas de las voces adultas, entre ellos, las voces mudadas o los tenores con extensión hacia el agudo desde el registro natural.

Peñalosa, por tanto, jugó un papel importante en la historia de la música hispana del *Cinquecento*. Si los Reyes Católicos lucharon por asentar el poder de sus reinos en el contexto europeo a través de las múltiples alianzas matrimoniales con las casas Habsburgo y Avis –que resultó en la hegemonía de los primeros durante los siglos XVI y XVII–, el hispano produciría algo análogo en el campo de la creación musical bajo la

financiación y el interés de sus monarcas: la integración de la tradición hispana dentro de las corrientes estilísticas europeas.

## **CAPÍTULO 4: LEGADO DEL COMPOSITOR**



#### 4.1. HERENCIAS EN CRISTÓBAL DE MORALES Y FRANCISCO GUERRERO

##### La catedral de Sevilla como centro neurálgico

Durante los últimos años de Peñalosa como arcediano de Carmona desde su regreso de Roma hasta su muerte (1521-1528), el compositor estuvo viviendo casi de forma constante en Sevilla –con la excepción de los dos años que estuvo ausente en paradero desconocido por la plaga de peste extendida por la ciudad (1522-1524)–. Por aquel entonces, Cristóbal de Morales ya era un organista formado que servía en la catedral hispalense,<sup>1</sup> donde probablemente habría sido educado en Artes Liberales. Stevenson –y a partir de ahí numerosos investigadores– señaló la hipótesis del posible magisterio de Peñalosa (arcediano), Pedro de Escobar (maestro de capilla entre 1507-1514) y Pedro Fernández (que sucedió a Escobar en dicho puesto en 1514 y permaneció en él durante 35 años) que pudieron enseñar al joven Morales durante los primeros años de su carrera en dicha institución.<sup>2</sup> Esto repercutiría en una gran influencia de la generación precedente en la obra de Morales que, hasta el momento, la historiografía musical ha tratado de forma limitada.<sup>3</sup>

Las biografías que han tratado los primeros años de Morales en la catedral hispalense se remontan a los tiempos de Fétis, Trend y Soriano Fuertes, donde se especula sobre su nacimiento en torno a los primeros años del siglo XVI.<sup>4</sup> Mitjana más tarde adoptó *ca.* 1500, que es la fecha aceptada por los estudios actuales.<sup>5</sup> Más tarde, Jaime Moll fondeó gran parte de los documentos conservados en los archivos para reconstruir su

---

<sup>1</sup> Robert STEVENSON y Alejandro E. PLANCHART: «Cristóbal de Morales», *NG*. Edición online (consultada el 6/02/2017).

<sup>2</sup> *Ibid.* (Consultada el 06/02/2017).

<sup>3</sup> Wolfgang FREIS: «Cristóbal de Morales and the Spanish Motet in the First Half of the Sixteenth Century: an Analytic Study of Selected Motets by Morales and Competitive Settings in Sev-BC 1 and Taraz-C 2–3». Tesis doctoral, Universidad de Chicago, 1992; George Grayson WAGSTAFF: «Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa pro defunctis by Spanish and Latin American Composers before 1630». Tesis doctoral, Universidad de Texas, 1995; Owen REES y Bernadette NELSON (eds.): *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*. Woodbridge, The Boydell Press, 2007; Cristina DIEGO PACHECO: *Cristóbal de Morales en Espagne. Ses premières œuvres et le manuscrit de Valladolid*. Symètrie, 2015.

<sup>4</sup> François-Joseph FÉTIS: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Bruselas, 1840, vol. VI, p. 455; John TREND: «Cristobal Morales», *Music & Letters*, vol. 6 (1925), p. 19; Mariano SORIANO FUERTES: *Calendario musical para año bisiesto de 1860*. Madrid, 1850. Véase Owen REES: «Introduction», en Owen Rees y Bernadette Nelson (eds.), *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*. Woodbridge, The Boydell Press, 2007, pp. xxix-xxxii.

<sup>5</sup> Rafael MITJANA: *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*. Madrid, 1918, p. 188. Véase también la semblanza de José SUBIRÁ PUIG: «Vida y obra de Cristóbal de Morales», *Ritmo*, vol. 24, n.º. 259 (1954), pp. 4-5 e Higinio ANGLÉS: «Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero», *Anuario Musical*, vol. 9 (1954), pp. 56-79.

vida.<sup>6</sup> Aportó los primeros datos como compositor en las catedrales de Ávila y Plasencia. Owen Rees señaló que los huecos históricos en esta primera etapa son considerables y que poca información más se conoce desde los escritos de Moll.<sup>7</sup> Robert Stevenson estableció la biografía que hoy día sigue siendo de referencia para aquellos interesados en su figura.<sup>8</sup> Otros estudios actuales han trabajado sobre aspectos biográficos, sus influencias estilísticas y el magisterio sobre su alumno, Francisco Guerrero.<sup>9</sup>

Algunos estudiosos, como Samuel Rubio o José María Llorens Cisteró, han analizado el propio lenguaje de Morales de manera minuciosa, describiendo los rasgos particulares de su estilo sin apenas ofrecer relaciones con su contexto musical.<sup>10</sup> Otros han preferido los estudios comparativos, especialmente con la obra de la generación franco-flamenca anterior y, concretamente, con la figura de Josquin. En este sentido, los trabajos más representativos que han tratado dichas relaciones en las misas los han desarrollado Owen Rees, Joseph Sargent, Alison Sanders McFarland y los autores de la colección de artículos editados por Owen Rees y Bernadette Nelson.<sup>11</sup>

En cuanto a estudios comparativos con modelos autóctonos, el innovador estudio de Jo-Ann Reif trata los recursos musicales utilizados por Morales en sus misas, contrastándolos con la teoría retórica y gramática que el compositor aprendería en la catedral y que sería tratada en el tratado *Declaración de instrumentos musicales* de Juan

---

<sup>6</sup> Jaime MOLL: «Cristóbal de Morales en España (Notas para su biografía)», *Anuario Musical*, vol. 8 (1953), pp. 3-26.

<sup>7</sup> REES: «Introduction», p. xxx.

<sup>8</sup> Robert STEVENSON: «Cristóbal de Morales (ca. 1500-53): A Fourth-Centenary Biography», *Journal of the American Musicological Association*, vol. 6 (1953), pp. 3-42; ID: «Cristóbal de Morales (ca. 1500-53): Light of Spain in Music», *Inter-American Music Review*, vol. 13, nº 2 (1993), pp. 1-106; ID: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Alianza, 1992.

<sup>9</sup> Josep M. GREGORI I CIFRÉ: «Cristóbal de Morales and the Spanish Tradition», *Revista de musicología*, vol. 16, nº 5 (1993), pp. 2750-2769; Ignacio OTERO: «Cristóbal de Morales, músico sevillano e internacional», *Boletín de Bellas Artes*, nº 29 (2001), pp. 113-129; Michael NOONE: «Cristóbal de Morales in Toledo, 1545-6: ToleBC 25 and “New” Works by Morales, Guerrero, Lobo, Tejada and Ambiel», *Early Music*, vol. 30, nº 3 (2002), pp. 324-340; Javier SUÁREZ-PAJARES: «Dinero y honor: aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero», en John Griffiths & Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Música Hispana, Textos, Estudios 8. Madrid, 2004, pp. 149-198; DIEGO PACHECO: «Morales avant Rome», *Cristóbal de Morales en Espagne...*, pp. 17-33. Manuel DEL SOL: «La tradición monódica hispana en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento en España». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

<sup>10</sup> Samuel RUBIO: *Cristóbal de Morales: estudio crítico de su polifonía*. [Madrid]: Biblioteca «La Ciudad de Dios», 1969. José María LLORENS CISTERÓ: «El MM. 40 de la Biblioteca Municipal de Oporto, fuente única de la misa *L'homme armé* de F. Guerrero, *Misa pequeña* de C. Morales y de otras novedades», *Anuario Musical*, vol. 49 (1994), pp. 75-102.

<sup>11</sup> Owen REES: «Guerrero's “L'homme armé” Masses and Their Models», *Early Music History*, vol. 12 (1993), pp. 19-54; Alison SANDERS MCFARLAND: «Cristóbal de Morales and the Imitation of the Past: Music for the Mass in Sixteenth-Century Rome». Tesis doctoral, Universidad de California, Santa Bárbara, 1999; Joseph SARGENT: «Morales, Josquin and the *L'homme armé* Tradition», *Early Music History*, vol. 30 (2011), pp. 177-212; Owen REES y Bernadette NELSON (eds.), *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*. Woodbridge, The Boydell Press, 2007.

Bermudo.<sup>12</sup> Junto con ella, Wolfgang Freis y George Grayson Wagstaff fueron pioneros en asimilar su obra desde la herencia de la tradición hispana en la que se había formado, el primero respecto al género de los motetes y el segundo sobre el *Officium* y la *Missa Pro defunctis*.<sup>13</sup> El nuevo libro Cristina Diego Pacheco también desarrolla análisis estilísticos en torno a los motetes, magnífacs y misas de su periodo pre-romano, ofreciendo una pequeña comparativa con la generación de Peñalosa.<sup>14</sup>

Existen bastantes lagunas documentales sobre la juventud de Cristóbal de Morales en la catedral de Sevilla. Como destacaron Stevenson y Planchart en *NG*, al aparecer el gentilicio «hyspalensis» asociado a su nombre en numerosos documentos y al figurar muchos candidatos a familiares cercanos suyos en la catedral de Sevilla, todo indicaría que esta fuese su ciudad natal.<sup>15</sup> Entre los parientes se encontraría Cristóbal de Morales (cantor del duque de Medina Sidonia en 1504) –y quien Cristina Diego asocia como padre–<sup>16</sup>, Alonso de Morales (tesorero de la catedral en 1503), Francisco de Morales (canónigo que fallece en 1505) y, sobre todo, Diego de Morales (notario de la catedral en 1525).<sup>17</sup> Juan Ruiz aportó hasta diez personas diferentes con dicho apellido en la catedral, así como el primer documento en el que el cabildo le concede una ayuda a este compositor para la compra de un sobrepelliz en 1513.<sup>18</sup> Stevenson señaló su presencia como organista en las actas capitulares de dicha institución durante 1522.<sup>19</sup> Más tarde, el 26 de junio de 1525 vuelve a aparecer sustituyendo a Gonzalo Pérez como organista de la capilla Santa

---

<sup>12</sup> Jo-Ann REIF: «Music and grammar: imitation and analogy in Morales and the Spanish humanists», *Early Music History*, vol. 6 (1986), pp. 227-243.

<sup>13</sup> FREIS: «Cristóbal de Morales...» y WAGSTAFF: «Music for the Dead...».

<sup>14</sup> Cristina DIEGO PACHECO: *Cristóbal de Morales en Espagne. Ses premières œuvres et le manuscrit de Valladolid*. Symètrie, 2015.

<sup>15</sup> STEVENSON y PLANCHART: «Cristóbal de Morales», *NG*. Edición online (consultada el 6/02/2017).

<sup>16</sup> DIEGO PACHECO: *Cristóbal de Morales en Espagne...*, p. 19, citando a STEVENSON: *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*. Alianza Editorial, 1993, pp. 23-24 y Juan RUIZ JIMÉNEZ: «Power and Musical Exchange: The Dukes of Medina Sidonia in Renaissance Seville», *Early Music*, vol. 37, nº 3 (2009), pp. 401-416.

<sup>17</sup> STEVENSON y PLANCHART: «Cristóbal de Morales», *NG*. Edición online (consultada el 6/02/2017). Para los servicios que ofreció Cristóbal de Morales como cantor de los duques de Medina Sidonia véase Juan RUIZ JIMÉNEZ: «Power and musical exchange: the dukes of Medina Sidonia in Renaissance Seville», *Early music*, vol. 37, nº 3 (2009), pp. 401-415; y Tess KNIGHTON: *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Versión española de Luis Gago. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, p. 105. No se ha podido consultar hasta el momento la tesis recién defendida de Lucía GÓMEZ FERNÁNDEZ: «El mecenazgo musical de los Duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)». Tesis doctoral, Universidad de Cádiz, 2016, que seguro que aportará una información relevante sobre la música en este centro nobiliario.

<sup>18</sup> ACS, *AC*, libro 8, f. 29r. Citado en Juan RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano: creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*. [Sevilla]: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación de Andalucía, 2007, p. 155.

<sup>19</sup> STEVENSON y PLANCHART: «Cristóbal de Morales», *NG*. Edición online (consultada el 6/02/2017).



María de la Antigua, un año antes de su partida a Ávila.<sup>20</sup> También Rafael Mitjana destacó un documento de la catedral con el nombramiento de Morales el 8 de agosto de 1526 y con un salario de 100 ducados.<sup>21</sup> Una última fuente de 1528 –que se encuentra en la sección Fábrica– informa de que el compositor recibió cinco reales del arcediano de Reina porque escribió ciertos títulos de libros de la catedral.<sup>22</sup> Por todas las pruebas resulta lo más probable que Morales se educara en la ciudad de Sevilla (aprendiendo a tañer el órgano a su vez) y, casi con toda seguridad, recibiera el magisterio musical en la catedral de los maestros Escobar, Fernández y Peñalosa, aunque no existan pruebas documentales sobre este hecho.

Del caso de Francisco Guerrero se ha obtenido mayor información sobre su juventud. El joven compositor sería alumno de Morales cuando este regresó de Roma en mayo de 1545, tanto en la catedral hispalense como –a partir de aquel año– en Toledo, cuando nombrarían a Morales maestro de capilla de la catedral.<sup>23</sup> Morales recomendó al año siguiente al joven alumno para que le concedieran el magisterio de capilla de la catedral de Jaén con tan solo 17 años de edad.<sup>24</sup> Por tanto, el contacto y el reconocimiento fueron directos entre ambos compositores.

Sin embargo, resulta llamativo el vacío historiográfico que existe en torno a la música de Francisco Guerrero. Entre los estudios comparativos sobre el estilo de las misas del Guerrero, los más destacados son los de Luis Merino y Owen Rees.<sup>25</sup> El primero ofrece una visión amplia del estilo de sus misas, contrastándolas con el estilo de Morales y de otros compositores coetáneos, tanto franco-flamencos como italianos; el segundo se limita al estudio de caso de las misas *L'homme armé* entre ambos autores y su contexto. Este establece fuertes relaciones entre ambas obras, como el uso de las mismas variantes melódicas. A su vez, James Haar sugiere que Palestrina conoció las misas de Morales y Guerrero de los que absorbería algunas características, a pesar de su estilo dispar.<sup>26</sup> El estudio estilístico de sus misas y sus influencias compositivas resultan primordiales para averiguar la herencia musical que recibió de las generaciones precedentes y,

---

<sup>20</sup> «Sustituye a Gonzalo Pérez, Morales como organista de la Antigua [Capilla] mientras él está ocupado con el marqués». ACS, AC, libro 11, f. 45r.

<sup>21</sup> Rafael MITJANA: «Nuevas noticias referentes a la vida y las obras de Cristóbal de Morales», *Música sacro-hispana*, vol. 12 (1919), pp. 15-17.

<sup>22</sup> ACS, IV, libro 09384, f. 15r.

<sup>23</sup> SANDERS MCFARLAND: «Cristóbal de Morales and the Imitation...», pp. 19-20.

<sup>24</sup> Robert STEVENSON: «Francisco Guerrero», *NG*. Edición online (consultada el 6/02/2017).

<sup>25</sup> Luis Félix MERINO: «The masses of Francisco Guerrero (1528-1599)». Tesis doctoral, Universidad de California, Los Ángeles, 1972; REES: «Guerrero's "L'homme armé" Masses...», pp. 19-54.

<sup>26</sup> James HAAR: «Palestrina as Historicist: The Two *L'homme armé* Masses», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 121 (1996), pp. 191-205.

concretamente, de su maestro Morales y directa o indirectamente de la generación de Peñalosa (a través del estudio de la polifonía conservada o bien de la transmisión de conocimientos de la tradición hispana de su mentor).

En cuanto a dichas influencias, Morales se presenta como el verdadero heredero de Josquin sobre todo en misas como *De Beata Virgine* o la *Missa L'homme armé*, donde continúa las directrices del franco-flamenco, según Stevenson.<sup>27</sup> La misma hipótesis la han continuado tanto Joseph Sargent como Owen Rees en sus trabajos.<sup>28</sup> A su vez, Stevenson señalaría la influencia de Gombert en actos como la boda de Carlos V con Isabel de Portugal el 10 de marzo de 1526 en Sevilla (como se desarrollará a continuación).<sup>29</sup> Sin embargo, ninguno de ellos contó con la posible influencia de técnicas musicales borgoñonas que podrían haber transmitido algunos compositores de la generación precedente en la catedral hispalense. Una prueba de ello es la creación del motete *Clamabat autem mulier* de Morales, basándose en la anterior homónima de Escobar.<sup>30</sup> Pero el mayor modelo durante la época del joven compositor en dicha institución podría haber sido sin duda Francisco de Peñalosa, quien en sus misas –como se ha visto en el anterior capítulo– absorbió no solo el estilo de Josquin, sino el de las generaciones de franco-flamencos anteriores y coetáneas, generando un nuevo estilo polifónico.

Partiendo de los estudios de Freis y Wagstaff sobre motetes y la misa y el oficio de difuntos, la hipótesis de partida de este capítulo surge al comparar las diferentes misas de Peñalosa, Morales y Guerrero, *L'homme armé*, *De beata Virgine* –con la *Rex Virginum* de Peñalosa– y *Ave Maria* de Morales –con *Ave Maria Peregrina* de Peñalosa–, tanto si Morales pudo haber recibido el magisterio de Peñalosa, como si únicamente conociera y se viera influenciado por sus obras. Con ello se pretende comprobar si el compositor sevillano no solo absorbería las directrices de Josquin para estos modelos desde la obra directa del franco-flamenco –como ya han defendido muchos investigadores–, sino que además se impregnaría de aquellos recursos extranjeros integrados en el estilo de Peñalosa, mientras cantaba y escuchaba sus misas en la catedral. Si bien es imposible averiguar sin pruebas si tal magisterio directo existió, al menos es fácil suponer que

---

<sup>27</sup> STEVENSON y PLANCHART: «Cristóbal de Morales», *NG*. Edición online (consultada el 6/02/2017).

<sup>28</sup> SARGENT: «Morales, Josquin...», pp. 177-212. Owen Rees, sin embargo, ya destacó cierta correspondencia de la obra de Morales y Guerrero con la de su predecesor, Francisco de Peñalosa. REES: «Guerrero's "L'homme armé" Masses...», pp. 19-54.

<sup>29</sup> STEVENSON y PLANCHART: «Cristóbal de Morales», *NG*. Edición online (consultada el 6/02/2017).

<sup>30</sup> *Ibid.*

Morales interpretara la obra de Peñalosa desde algunos manuscritos como los que Juan Ruiz cita desde numerosos inventarios de la catedral.<sup>31</sup> Por otro lado, y en relación directa como propone Owen Rees, Francisco Guerrero más tarde adoptaría procedimientos estilísticos similares a los de Morales para sus misas homónimas. Con ello, también se determinará si realmente existió una tradición compositiva hispana generada desde la figura de Peñalosa y continuada hasta polifonistas como Guerrero. Esto modificaría las hipótesis de la historiografía musical en las que se desdeña la labor de transmisión de la generación previa, así como un primer contacto con las técnicas franco-flamencas a través de la obra de Peñalosa.

### Concordancias y fuentes

Ante el ingente número de misas entre los corpus de Josquin (22), Peñalosa (6 y movimientos sueltos), Morales (26), Guerrero (19), en este estudio de caso solo se tratarán las misas homónimas entre los compositores, cuya comparativa ya ha suscitado cierto debate en los artículos anteriormente citados. Las fuentes y las relaciones entre las misas con su fecha aproximada de creación son las siguientes:

Josquin	Peñalosa	Morales	Guerrero
<i>Missa L'homme armé</i> <i>Super voces musicales</i>	<i>Missa L'homme armé</i>	<i>Missa L'homme armé</i> (a 4)	<i>Missa L'homme armé</i> (a 4). Incompleta
RISM: Nuremberg, 1539/2; Venice, 1502. J666. Mss: F-PN Cons. Rés. Vma. 851; D-Rp C 100; V-CVbav Ms Cappella Giulia XII.2; V-CVbav Ms Capp. Sist. 154; V-CVbav Ms Capp. Sist. 197; A-Wn Cod. 11778 Han; S-U Vokalmusik i Handskrift 76f.	E-Tz 2-3, ff. 124v-134r	Palma de Mallorca, Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, 6832; E-Tc Ms. 31.	E-Asa Ms 38
ca. 1490	ca. 1498-1528	ca. 1520	ca. 1556
<i>Missa L'homme armé</i> <i>Sexti toni</i>		<i>Missa L'homme armé</i> (a 5)	<i>Missa L'homme armé</i> (a 4)

<sup>31</sup> RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*

RIMS: Venice, 1502, J666. F-PN Cons. Rés. Vma. 851; CZ-Bam fond V 2 Svatojakubská knihovna, sign. 15/4; A-Wn Cod. 11778 Han; V-CVbav Ms Chigi C.VIII.234; E-SE ms. s.s.		RISM: 1540/3 (M3575), ff. IIr-VIv; 1543; Dorico, 1544b; 1547/4 (M3589), ff. Ir-IVv; 1565; P-Pm 40, ff. 123v-133r	P-Pm 40, ff. 37v-52r
ca. 1500		ca. 1526	1545-1556
<i>Missa De beata Virgine</i>	<i>Missa Rex Virginum</i>	<i>Missa De beata Virgine</i> (a 4)	<i>Missa De beata Virgine</i> I (a 4 y a 6)
RISM: 1545/6, D-B ms. 40013, D-B ms. 40013, F-CA ms. 125-8, F-CA ms. 4, D-Ju ms. 36, D-Ju ms. 7, D-LEu MS 49, I-MA ms. 46, D-Mbs 510, D-Ngm 83795, D-ROu Mus. Saec. XVI-49, E-Tc 16, E-Tc Reservado 23, D-USch 237, S-U Vokalmusik i Handskrift 76b y 76c, I-Rvat MS Capp. Giulia XII.2, I-Rvat Ms. Capp. Sist. 160, A-Wn Cod. 4809 Han	E-Tz 2-3, ff. 200v-209r	RISM: 1540/3 (M3575), ff. VIIr-Xv; 1544; 1547/4 (M3589), ff. Vr-VIIIv; Dorico, 1544 [no listada en RISM]; 1563; Venecia, Gardano, 1580 [no listada en RISM] V-CVbav, Capp. Sist. 19, ff. 66v-87r; I-REsp s.s., ff. 117r-128v	RISM: París, 1566
	ca. 1498-1528	(antes de 1535)	ca. 1566
		<i>Missa De beata Virgine</i> (a 5)	<i>Missa De beata Virgine</i> II (a 4 y a 5)
		RISM: 1540; 1543; 1547; 1565	RISM: Roma, 1582
		(antes de 1535)	ca. 1582
	<i>Missa Ave Maria Peregrina</i>	<i>Missa Ave Maria</i> (a 4)	
	E-Tz 2-3, ff. 94v-104r	P-Pm 40, ff. 114v-123; RISM: 1542; 1544; Venecia, Gardano, 1580; D-LEm Becker III.2.137/1; PL-Kk Mus. I. 1/1-4; AI/M 3591; Druck, f. 2;	
	ca. 1498-1528	(antes de 1535)	

Tabla 4.1. Fuentes y fechas asociadas a las misas *L'homme armé*, *De beata Virgine* o *Rex Virginum* y *Ave Maria* de Josquin, Peñalosa, Morales y Guerrero.<sup>32</sup>

En cuanto a la cronología de cada una, la hipótesis de Stevenson –que no ha sido contradicha hasta el momento– es que ambas misas *De beata Virgine* y la misa *L'homme armé* (a 5 voces) son de su periodo de juventud, antes de la partida a Roma en 1535.<sup>33</sup> A estas obras se añade la misa *Ave Maria* –conservada en el manuscrito 5 de Valladolid (E-V 5, ff. 1v-20r)–; Cristina Diego sugiere su cronología para el periodo prerromano.<sup>34</sup> La misa *L'homme armé* (a 4 voces) –anterior al modelo a cinco voces, según Sanders, por la sugerencia que da la antigüedad de cada una de las ilustraciones con espadas en la edición de Dorico–.<sup>35</sup> Por tanto, son obras que pudieron haber recibido más influencia de la escuela hispana previa –como la característica de la utilización de ritmos hemiólicos destacada por Stevenson–<sup>36</sup> que de la obra extranjera.

### La inspiración de *L'homme armé*

El primer caso es la comparativa entre la misa de Peñalosa, las dos de Morales y las de Guerrero, cuya versión de este último en Ávila está incompleta –sin la voz del altus– pero se asemeja considerablemente a la de Oporto (a excepción del Agnus Dei, mucho más largo en la fuente abulense, como señala Owen Rees).<sup>37</sup> Sin embargo, este investigador –ya habiendo contrastado las misas *L'homme armé* de Morales y Guerrero, y las restantes de su corpus– llegó a la conclusión de que la versión del segundo compositor en el manuscrito abulense está mucho más pulida y trabajada que su misa de Oporto; de esto deduce que esta pudo haber sido un trabajo de juventud que absorbió todas las características de la misa a cinco voces de Morales cuando estuvo bajo su tutela (posiblemente entre 1545 y 1546, fechas que propone Rees como creación de la obra).<sup>38</sup> Las similitudes entre la versión de Oporto y la *Missa L'homme armé* a cinco voces de

<sup>32</sup> Datos extraídos de RISM (<http://www.rism.info/>, consultada el 7/2/2017), DIAMM (<http://www.diamm.ac.uk/>, consultada el 7/2/2017) y CMME (<http://cmme.org/>, consultada el 7/2/2017).

<sup>33</sup> STEVENSON: *La música en las catedrales...*, p. 65.

<sup>34</sup> DIEGO PACHECO: «Morales in Plasencia and "New" Works form his Early Compositional Period», *Acta Musicologica*. Basel, International Musicological Society, vol. 82, nº 1 (2010), pp.71-86.

<sup>35</sup> La investigadora sugiere que, si la misa a cuatro voces está asociada a la Orden del Toisón de Oro, es muy posible que la versión a cinco voces también, cuya diferencia más significativa en las ilustraciones es la antigüedad de las espadas entre la primera (la vieja, a 4 vv.) y la segunda (la nueva, a 5 vv.). También apunta hacia la asociación de esta última con el casamiento entre Carlos V e Isabel de Portugal en la catedral de Sevilla (10-III-1526). SANDERS MCFARLAND: «Cristóbal de Morales and the Imitation...», pp. 156-157.

<sup>36</sup> STEVENSON: *La música en las catedrales...* p. 65.

<sup>37</sup> REES: «Guerrero's "L'homme armé" Masses...», p. 40.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 21-22 y 51.

Morales son muy llamativas, hasta el punto de casi parecer una proto-parodia de misa. Según Rees: «Guerrero usó la otra misa como un apoyo composicional de forma ocasional, extrayendo de ella motivos aislados trabajados en imitación, buenos contrasujetos, construcciones cadenciales y maneras de usar el *cantus firmus* como recurso estructural».<sup>39</sup>

Probablemente, durante aquel periodo el joven compositor Guerrero no solo escogería algunas ideas estructurales y contrapuntísticas derivadas de la misa *L'homme armé* de Morales, sino también los recursos utilizados en la misa de Peñalosa –divulgada entre los manuscritos de la catedral hispalense– y en las homónimas de Josquin. La transferencia estilística en compositores como Guerrero o Morales se pudo haber producido desde manuscritos como el Cancionero de Segovia, o la cantidad de impresos que circulaban por la Península.<sup>40</sup>

Las similitudes entre las obras posteriores de Morales y Guerrero con el modelo de Peñalosa tienen más que ver dentro del plano microscópico que del macroscópico. Los compositores posteriores poco asimilaron de su maestro –directo e indirecto– en cuanto a los parámetros de la modalidad, en la estructura global o en el tratamiento del *cantus firmus* se refiere; sin embargo, sus obras muestran un claro dominio de los motivos repetitivos o la denominada «repetición conspicua» –término acuñado por Jesse Rodin para referirse a la repetición de motivos rítmicos, secuencias y ostinatos en la obra de Josquin– que sería un rasgo característico en las misas de Peñalosa, cuya mayor expresión se refleja en su *Missa L'homme armé*. Si bien Joseph Sargent destacaría tanto las manipulaciones modales, el tratamiento del *cantus firmus*, como el uso extensivo de motivos repetidos como los puntos de anclaje estilístico entre la misa *Super voces musicales* del franco-flamenco y la versión a cuatro voces de Morales,<sup>41</sup> parece que esta transmisión parcial se produciría a través de su posible maestro hispano.

Para empezar, la modalidad entre las misas no se corresponde con la de Peñalosa, pues ni Morales ni Guerrero escogen el modo 7 en Sol como aquel –el modo de la melodía original y el que escogen otros compositores anteriores como Ockeghem, la VI misa anónima de Nápoles o Marbrianus de Orto–, sino el modo 5 en Mi (Morales en su *Missa*

---

<sup>39</sup> «Guerrero used the other mass as an occasional compositional prop, raiding it for isolated motives which worked in imitation, good countersubjects, cadence constructions, and ways to use the *cantus firmus* as a structural device». *Ibid.*, p. 22.

<sup>40</sup> También pudieron haber interpretado dichas misas durante su periodo en Roma desde los manuscritos de la Capilla Sixtina, si bien los anteriores investigadores apuntan hacia una producción anterior a su estancia en la Curia.

<sup>41</sup> SARGENT: «Morales, Josquin...», p. 188.

*L'homme armé* a 4 vv.) y el modo 6 en Fa (Morales en la misa a 5 vv. y Guerrero en ambos modelos). Como se muestra en la tabla 3.7.1.3, el modo en Mi lo escogieron compositores precedentes, como el hispano Anchieta en su misa *Sine nomine* donde inserta el tema *L'homme armé* en el Agnus Dei, pero también Compère y Obrecht; el modo de Fa es el seleccionado por Josquin en *Sexti toni* y llevaría el Sib para evitar el tritono con la *finalis*. Por tanto, inicialmente aquellos modelos pudieron haber inspirado la elección del modo para esta misa.

Pasando al *ambitus*, resulta extraña la comparativa entre las misas tempranas de Morales y Guerrero en este parámetro. Ambos utilizan una plantilla que ni de lejos se asocia a la de Peñalosa, pero tampoco a las anteriores misas de Josquin o Compère. Las claves utilizadas en la misa a 4 voces de Morales son Do1<sup>a</sup>, Do3<sup>a</sup>, Do4<sup>a</sup> y Fa4<sup>a</sup>, que serían convencionales dentro del repertorio para las voces de un falsetista (pues llega hasta un La3 y sería demasiado grave para los *seises*), dos tenores y un bajo. Contando con el cantus II desaparecido en la fuente de Ávila y complementando la plantilla con la misma formación en la fuente de Oporto, Guerrero elegiría la tesitura de las voces desde una perspectiva distinta: Do1<sup>a</sup>, Do1<sup>a</sup>, Do2<sup>a</sup> y Do3<sup>a</sup>, o el equivalente según el *ambitus* a las voces de los *seises* para los dos cantus y dos tenores para las voces graves. Esto indicaría que las obras se pensaron para plantillas distintas en instituciones u ocasiones dispares. Entre sus misas, la de Morales a 5 voces es la más similar en *ambitus* al modelo de Peñalosa; sin embargo, aquel tiene una concepción más estática que la de su predecesor, ya que no produce las modificaciones de plantilla como el cambio de *seises* o falsetistas a un tenor en la voz superius que se muestra en el Agnus Dei del compositor de Talavera.

En el parámetro de la mensuración, Morales modifica constantemente el *tempo* a través de múltiples cambios mensurales en la *Missa L'homme armé* a cinco voces, dignas de discusión para las nociones interpretativas.<sup>42</sup> En este sentido, Peñalosa muestra un uso más simplificado, donde predomina el C2 característico en su obra combinado con diversas secciones en O.

Otro de los ejemplos con diferencias sustanciales es la duración de cada una de las obras; la extensión total de la *Missa L'homme armé* a 4 voces de Morales es la mitad que la de Peñalosa, así como la de Guerrero supondría un 75% de su tamaño. Morales reduce considerablemente las partes del «Christe», y los movimientos completos Gloria, Credo

---

<sup>42</sup> Véanse los razonamientos expuestos por Robert Stevenson sobre la diferenciación entre C y Ċ, así como las proporciones sesquialteras y triples. STEVENSON: *La música en las catedrales...*, pp. 63-64.

y Agnus Dei, volviéndolos mucho más silábicos que los de Peñalosa. Concretamente, la estructura del Sanctus funciona de un modo completamente distinto: mientras el talaverano y Josquin utilizan distintas secciones para el «Sanctus», el «Pleni sunt» y el «Osanna», los otros dos compositores los unifican, acortando considerablemente su extensión y dando paso al Benedictus sin haber establecido ninguna sensación de reposo retórico y musical. Esto podría responder a una decisión consciente por alguna causa de funcionalidad litúrgica para una ocasión específica. Sin embargo, las similitudes del modelo de Morales a cinco voces con respecto al de Peñalosa son grandes en este sentido: la misa del primero tiene un número de breves ligeramente mayor que la del segundo, pero equilibra todos los movimientos a una duración análoga.

Estructura	Peñalosa	Morales (a 4 vv.)	Morales (a 5 vv.)	Guerrero (Oporto)
<b>Kyrie I</b>	15	17	20	19
<b>Christe</b>	31	14	26	18
<b>Kyrie II</b>	22	12	33	19
<b>Et in terra</b>	69	28	88	73
<b>Qui tollis</b>	68	48	81	60
<b>Patrem omnipotentem</b>	76	36	85	74
<b>Et incarnatus</b>	71	64	96	91
<b>Et in Spiritum</b>	71	32	83	71
<b>Sanctus</b>	127	41	90	64
<b>Benedictus</b>	59	44	40	34
<b>Agnus Dei I</b>	59	25	41	31
<b>Agnus Dei II</b>	81	29	38	29
<b>Agnus Dei III</b>	---	---	48	---
<b>Total</b>	<b>749</b>	<b>387</b>	<b>769</b>	<b>583</b>

Tabla 4.25. Número de breves por movimiento y en total entre las misas *L'homme armé* de Peñalosa, Morales y Guerrero.

Otros aspectos estructurales tienen que ver con el denominado «Error anglorum» cometido por los mencionados autores de la tradición de misas *L'homme armé*: Ockeghem, Busnoys, Josquin *Super voces musicales* y Obrecht, entre otros. Como se expresó anteriormente, esta confusión se produce al confundir el signo de mensuración de *prolatio maior* con un signo de aumentación, lo que produce una reducción en la expresión los valores: semibreve-mínima en lugar de breve-semibreve. Tanto Morales como Guerrero continúan con la citación original, mostrando las influencias múltiples de modelos como los de sus maestros hispanos o las misas *Sexti toni* de Josquin o *L'homme armé* de Compère. En cuanto a la estructura, las misas a 4 de Morales y de Guerrero (versión de Ávila) avanzan el contrapunto entre las proposiciones «de celis» y «et incarnatus est» de manera similar a las misas *L'homme armé* de Peñalosa, Compère,



Caron y Faugues, mientras que en la misa a 5 voces de Morales y la versión de Oporto de Guerrero se produce una división estructural como los restantes compositores de la tradición. Por último, Peñalosa, Morales y Guerrero no eliminarían el texto «Et in Spiritum... Ecclesiam», como sí lo harían Josquin en *Super voces musicales* o, anteriormente, Busnoys, Tinctoris y Obrecht. De tal manera, estos recursos estructurales asemejan un poco más las obras homónimas de Morales y Guerrero a la *Sexti toni* de Josquin, a la de Compère y, claramente, a los modelos de Peñalosa y la misa *Sine nomine* de Anchieta.

El parámetro del *cantus firmus* y el tratamiento del material motivico es el más complejo en este caso. Como indica Sargent, en la misa a cuatro voces de Morales el tema se mueve casi siempre en valores largos en la voz del tenor –con la excepción del altus durante el Benedictus y algunas secciones cortas–; las restantes voces son las que aportan los recursos de variedad rítmica y la distribución irregular del *cantus firmus* como complemento contrapuntístico.<sup>43</sup> Con ello, McFarland sigue considerando la obra como clásica y basada en un tema rígido sin apenas modificaciones,<sup>44</sup> de forma similar a la *Super voces musicales* de Josquin. Como se vio anteriormente en el análisis de la homónima de Peñalosa, este prefiere dotar al material prestado de mayor libertad, sometiéndolo a la paráfrasis que luego sería característica en la misa *L'homme armé* a cinco voces de Morales.

Sin embargo, a nivel microscópico se pueden observar bastantes relaciones entre motivos repetidos. Entre otros ejemplos, se producen numerosas figuras sincopadas y el predominio de mínimas en la sección «Quoniam tu solus sanctus» del Gloria de ambas misas, así como los motivos descendentes de mínima con puntillo, semimínimas en diversos lugares (véase el inicio del Credo en las palabras «visibilium et invisibilium»):

---

<sup>43</sup> SARGENT: «Morales, Josquin...», p. 188.

<sup>44</sup> SANDERS MCFARLAND: «Cristóbal de Morales and the Imitation...», pp. 96-98 y 100.

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is for the Soprano (S) part of 'L'homme armé' by Peñalosa, and the bottom staff is for the Soprano (S) part of 'Morales a 4 vv.'. Both staves show the beginning of the Credo. The lyrics are: 'vi-si-bi-li-um o-mni-um et in-vi-si-bi-li-um. Et in u-num Do-mi-num Je-'. Red boxes highlight similar melodic motifs in the Soprano and Alto parts.

Ejemplo 4.1. Comparación de motivos similares en las misas *L'homme armé* de Peñalosa (arriba) y Morales a 4 vv. (abajo) durante el inicio del Credo.

En el ejemplo anterior, el pulso constante es la mínima –y el texto se adapta de forma silábica–, que predomina en los movimientos Gloria y Credo de ambas misas. Aun así, Peñalosa intensifica el ritmo del *cantus firmus* mientras Morales lo mantiene estático. Otros motivos casi idénticos se muestran en las palabras «Deum de Deo» o la sección homofónica del «Et incarnatus» en el Credo.

Morales no utiliza un *tempus* ternario para la sección «Cum Sancto» del Gloria ni en las palabras «Qui cum Patre et Filio... conglorificatur» del Credo, como sí es característico en esta misa de Peñalosa. También diferencia la sección «Et resurrexit» del Credo, pasándolo a tres voces en imitación mientras en su predecesor se muestra una textura llena. Sin embargo, durante esta sección hasta el final introduce entradas imitativas al mismo modo que Peñalosa: con las mínimas y semimínimas como unidades rítmicas predominantes. De la misma manera que este, intensifica los finales reduciendo los valores rítmicos con escalas ascendentes, si bien Morales no finaliza la cadencia con el salto de octava del bassus característico en Peñalosa y Josquin.

132

S

A

T

B

cem, do - na no - bis pa - cem, pa - cem.

cem, do - na no - bis pa - cem, pa - cem.

cem, do - na no - bis pa - cem, pa - cem.

cem, do - na no - bis pa - cem, pa - cem.

Ejemplo 4.2. Final del Agnus Dei II de Peñalosa (arriba) y del Agnus Dei I de Morales (abajo) con escalas en semínima ascendente y mínimas con puntillo.

A su vez, la denominada «repetición conspicua» es de inspiración franco-flamenca en ambos compositores, observando los ejemplos similares que Josquin aporta en su misa *L'homme armé super voces musicales*.<sup>45</sup> Como apunta Joseph Sargent, este periodo compositivo de Morales podría considerarse historicista, no con la intención de emular una práctica anterior específica sino como alguien que coge el relevo y recoge el legado para iniciar un nuevo estilo polifónico.<sup>46</sup> El uso de estas técnicas franco-flamencas se muestra de nuevo en la misa *L'homme armé* de Peñalosa con la sobredicha «repetición conspicua», plasmada a través de ritmos hemiólicos en los ennegrecimientos del «Christe» (Kyrie) y del «Qui propter nos homines» (Credo) o las sínkopas producidas en el *cantus firmus* para dar mayor riqueza rítmica; Morales prosigue con estos recursos en su misa a cuatro voces –véase el «Kyrie II», en el «Et in terra» (Gloria), el «Et in Spiritum» (Credo), en el Sanctus y Agnus Dei II, señalados por Stevenson–.

<sup>45</sup> Véase los ejemplos que expone Sargent en SARGENT: «Morales, Josquin...», pp. 189-196.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 197.

Ejemplo 4.3. Síncopas entre los modelos *L'homme armé* de Morales a 4 voces (arriba) y Peñalosa (abajo).

En este caso se muestra cómo ambos compositores utilizan las repeticiones rítmicas (un recurso franco-flamenco) para plasmar un recurso característico en el lenguaje de Peñalosa, como son las hemiolas.<sup>47</sup> Por otro lado, el ostinato también resulta un elemento común para el trinomio Josquin-Peñalosa-Morales, viendo su máxima expresión en el Benedictus de las misas hispanas y de la borgoñona –con su faceta más melódica–.

En cambio, la *Missa L'homme armé* (a 5) de Morales seguirá otros principios compositivos basados en una paráfrasis del tema muy cercana a la misa de Peñalosa. Si bien este no ofrece la misma inventiva rítmica y melódica que Morales, este pudo haber tomado como modelo tanto la obra de Peñalosa como la misa *Sexti toni* de Josquin. La

<sup>47</sup> Para algunos autores, la repetición de estos esquemas hemiólicos se muestra en los cancioneros hispanos más importantes. Véase Reinhard STROHM: *The rise of European music, 1380-1500*. Cambridge University Press, 2005, pp. 576-577; Frank KOONCE: *Renaissance Vihuela and Guitar in Sixteenth-Century Spain*. Mel Bay Publications, 2010, p. 19.

textura que más predomina es la dispersión libre de los motivos por todas las voces y en diferentes tonos: lo que Kenneth Kreitner denominaba «kaleidoscope technique»<sup>48</sup>, que tiene su precedente en el modelo de Peñalosa. Partiendo de esa expresión libre de los elementos, Morales tomaría prestados de su posible maestro hispano tres procedimientos para esta misa:

- La primera idea se basaría en el aumento de plantilla a las cinco voces, las mismas que introdujo Peñalosa en el «Kyrie II». Probablemente viese este modelo y considerase aplicar dicha textura a su misa completa. A su vez, del modelo *Sexti toni* de Josquin recibe una influencia completamente directa al incrementar a 6 las voces del Agnus Dei.
- La segunda parte de la selección de motivos y recursos repetitivos para establecer unidad temática, o la denominada «repetición conspicua» heredada de Josquin y del lenguaje de Peñalosa. En el movimiento Kyrie ya se muestra el empleo de un recurso común: escalas ascendentes en progresión (véase el siguiente ejemplo).

Morales parece haberse inspirado en el modelo precedente. En este caso utiliza el *cantus firmus* en la voz del altus en valores largos (Peñalosa lo mantiene ligeramente parafraseado en el tenor); los perfiles melódicos hallados en el altus 1 se corresponden con las líneas melódicas del altus de Peñalosa, así como los expresados en las respectivas voces superius. Las voces graves harían el contrapunto por movimiento conjunto y saltos de tercera, como también trataría Peñalosa la voz del bassus.

---

<sup>48</sup> Kenneth KREITNER: «Spain Discovers the Mass», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 139, nº 2, p. 289.

10

S e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

A Ky - ri - e e - lei - son.

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

B e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

S

A 1

A 2

T

B

Ejemplo 4.4. Cadencia del «Kyrie I» de Peñalosa y «Kyrie II» de Morales (a 5 voces) en las misas *L'homme armé*.

- La tercera consiste en el tratamiento del material prestado a través de la paráfrasis rítmico-melódica y la migración a las demás voces. Este último recurso implicaría también la ejecución de imitaciones arriesgadas, por intervalos de 2ª y 7ª y a distancia de breve y semibreve. Las texturas también son muy similares entre ambas misas en algunas secciones, como el «Et iterum», el «Confiteor» (en el Credo) o el inicio del Benedictus (a tres voces en imitación). A diferencia de otras misas de Peñalosa –como *Adieu mes amours* o *Por la mar*– donde no hay tanta atención al texto, tanto esta misa como la de Morales cuidan la buena expresión retórica a través de un efectivo lenguaje acordal, que también contrasta con un tejido imitativo a distancias que permiten que se entienda bien cada introducción de texto. En el «Christe», también se produce una textura similar entre la obra de Morales y su modelo: la expresión del *cantus firmus* migrado en varias voces a las *finalis* y *confinalis* (además, de



la expresión en Sol en Morales, que parece referenciar a su posible maestro por el modo utilizado):

Contrapunto similar

Son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son.

son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son.

Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son.

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son.

Cf en Sol

Contrapunto similar

Son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son.

son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son.

Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son.

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son.

Cf en Sol

Cf en Fa

Cf en Sol

Cf en Do

Ejemplo 4.5. Cadencia del «Christe» en Peñalosa (arriba) y Morales (abajo), con contrapunto similar en la voz superius e imitaciones del tema B del *cantus firmus*, migrado y transportado.

Las similitudes entre el modelo de Peñalosa y la *Missa L'homme armé* de Guerrero (versión de Oporto) son también llamativas; el segundo compositor muestra influencias parciales de la misa a 4 de Morales y directas del modelo a 5 voces.<sup>49</sup> La primera similitud de esta obra de Guerrero con la de Peñalosa se muestra al situar el *cantus firmus* en la voz del altus al inicio del Gloria con una figuración casi idéntica; a diferencia del segundo (que utiliza un *bicinium*), el joven compositor inicia la sección con las cuatro voces, mostrando un perfil melódico muy parecido al de Peñalosa en la voz del bassus (en un modo distinto).

<sup>49</sup> Véase REES: «Guerrero's "L'homme armé" Masses...», pp. 19-54.

The image displays two systems of musical notation for a Gloria. The top system features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Alto part (A) contains a red rectangular box highlighting a specific melodic line. The Bass part (B) contains a blue rectangular box highlighting a corresponding line. The lyrics for the top system are: "Et in ter - ra pax ho-mi-ni - bus bo - ne vo - lun - ta - tis." The bottom system continues the musical piece, with the Alto part (A) again highlighted in red and the Bass part (B) highlighted in blue. The lyrics for the bottom system are: "Et in ter - ra pax ho - mi-ni - bus bo - ne vo - lun - ta - tis. Vo - lun - ta - tis."

Ejemplo 4.6. *Cantus firmus* en altus y contramelodía similar en el bassus al inicio del Gloria en los modelos *L'homme armé* de Peñalosa (arriba) y Guerrero, versión de Oporto (abajo).

Las entradas imitativas «Domine Deus» durante el mismo movimiento de ambas misas son bastante similares entre sí; así como el cambio a *tempus* perfecto en el «Cum Gloria» –a diferencia de Morales– también podría corresponderse con la absorción de las características del estilo del compositor de Talavera, en cuyas misas dicha sección siempre va en ternario.

En el Credo, los *bicinia* alternados entre voces –S+T en Peñalosa y A+T en Guerrero–, el cambio a *tempus perfectum* cuando Peñalosa hace ennegrecimientos en el «Qui propter» para contrastar con la homofonía en el «Et incarnatus», son claras referencias musicales al compositor precedente. Con ello Guerrero no solo imita la textura de Peñalosa, sino que continúa la tradición hispana de los compositores de principios de siglo al utilizar de forma retórica el recurso de la homofonía para ensalzar el texto en determinados pasajes del Gloria y Credo, como el siguiente:



77

S Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto

A Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-

T Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto

B Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine

S I

S II

A

T

Ejemplo 4.7. Comparación de la sección homofónica «Et incarnatus» inspirada en Peñalosa (arriba), Guerrero (abajo).

Si además se afina la búsqueda de conexiones melódicas, el perfil que aparece en la superius de Guerrero en el ejemplo anterior recuerda considerablemente al estilema utilizado por Peñalosa en sus misas *Adieu mes amours*, *Ave Maria Peregrina*, *Por la mar* y *Nunca fue pena mayor* (véase el ejemplo 3.4.3.5 del capítulo anterior). La inserción de una melodía similar en el mismo movimiento no es un detalle banal, sino que podría tratarse de un tono difundido por la Península que perduró hasta los tiempos de Guerrero: otra marca más de la tradición hispana y su pervivencia.

Esta misa de Guerrero refleja la inmadurez de un aprendiz en su periodo inicial: una obra con la que a lo mejor pudo haber sorprendido a Carlos V durante su estancia en el monasterio de Yuste en 1556 –según las hipótesis de Rees sobre el testimonio de Fray Prudencio de Sandoval–.<sup>50</sup> Rees también destacó en la misa de Guerrero conservada en

<sup>50</sup> En dicho testimonio, el fraile biógrafo de Carlos V señala que el maestro de capilla de Sevilla llamado Guerrero presentó un libro de motetes y misas que él había compuesto y cantó una de ellas. A su vez apunta: «Oh hi[jo]de puta, qué sutil ladrón es ese Guerrero, que tal pasó de fulano, y tal de fulano hurtó». Rees asocia ese hurto a la cita de Gombert en su misa *L'homme armé*, la que hubiese sido interpretada. *Ibid.*, pp. 47-51.

el manuscrito abulense una referencia al motete de Gombert, *Veni electa mea* –pieza posiblemente compuesta con motivo de la boda del emperador con Isabel de Portugal en 1526–. Con esta cita insertada al comienzo del Agnus Dei, Guerrero posiblemente quiso ganarse el beneplácito del viejo emperador retirado en el monasterio, a través de un tema que le recordaría a su amada fallecida en 1539.<sup>51</sup>

William Prizer asoció la tradición de misas *L'homme armé* a la Orden del Toisón de Oro, como se vio en el capítulo de la misa homónima de Peñalosa.<sup>52</sup> El investigador sugirió que el emperador Carlos V también heredaría las costumbres de esa tradición y esto se muestra en la iluminación que acompaña la *Missa L'homme armé* (a 4) de Morales en su segundo libro de misas; en palabras de Stevenson, se muestra «la figura de un guerrero con corona y barba, que eleva tanto su mirada como su espada. Encima de la corona hay una cruz y el lema “plus ultra” del emperador».<sup>53</sup> Por tanto, como identificó el investigador, el guerrero no



Ilustración 4.1. Morales, *Missa L'homme armé* (4vv.).  
Fuente: *Christophori Moralis Hyspalensis missarum liber secundus*. Rome, Valerio and Luigi Dorico, 1544.

pudo haber sido otro que Carlos V. También relaciona los modos de las misas con Júpiter y Marte, para los tenores de *L'homme armé* a cuatro y cinco voces, respectivamente; a su vez la elección modal se asocia con los significados buena suerte y empresa militar, según la teoría expuesta por Stevenson.<sup>54</sup> Tal como Nicolás Maquiavelo había identificado –en *El príncipe* (1532)– las cualidades de un príncipe del Renacimiento a Fernando el Católico por ser el salvador de los reinos cristianos y el portador de la unidad en Europa, el emperador buscaría equiparar su fama a la de su abuelo no solo unificando los reinos heredados, sino luchando contra las amenazas del incipiente protestantismo y

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 47-51.

<sup>52</sup> William F. PRIZER: «Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece», *Early Music History*, vol. 5 (1985), pp. 113-153.

<sup>53</sup> STEVENSON: *La música en las catedrales...*, p. 78.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 77-78.

aumentando la presión contra los otomanos.<sup>55</sup> Por tanto, este juego de significantes y significados enlazaría las obras con un contexto posiblemente ligado a la Orden del Toisón.

Si bien la misa precedente de Peñalosa ya pudo haber estado ligada a dicha orden con la análoga representación de Fernando el Católico como «hombre armado», del mismo modo el monarca Habsburgo sería homenajeado a través de dos misas de temática marcial. La segunda de ellas bien pudo haber sido una obra clave dentro de las celebraciones tras el éxito de su Jornada en Túnez (1535), con la derrota de Barbarroja y el otomano Solimán. A su vez, tanto las de Morales como las de Guerrero pudieron haber servido para cualquiera de las ceremonias ofrecidas para las reuniones de la Orden después de Barcelona en 1519: la de Tournai en 1531, la de Utrecht en 1546 o la cesión del título de maestre de dicha orden al hijo de Carlos, Felipe, el 22 de octubre de 1555.<sup>56</sup> A su vez se ofrecieron *petits chapitres* en Valladolid (1517), Worms (1520), Toledo (1525), Mantua (1532), Madrid (1534) y Bruselas (1544), que incluían las vísperas y misas a San Andrés, el Oficio de Difuntos y una misa de réquiem.<sup>57</sup>

En cuanto a las características polifónicas, la cantidad de referencias musicales de Guerrero asociadas a la misa de Peñalosa, a través de las influencias recibidas de Morales, denota una transferencia directa e indirecta entre la obra de estas generaciones hispanas. Si bien podían haber sido interpretadas para distintas personalidades y en distintas situaciones como las anteriormente mencionadas, todas ellas tenían el contexto común asociado a la gran mayoría de misas *L'homme armé*: las cruzadas contra el turco y el empoderamiento de los reyes cristianos que formaban parte de la Orden del Toisón de Oro.

---

<sup>55</sup> Véase Tarsicio DE AZCONA: «Ferdinand II» y Michael DE FERDINANDY: «Charles V», en *Encyclopedia Britannica* online. <https://www.britannica.com/biography/Ferdinand-II-king-of-Spain>; <https://www.britannica.com/biography/Charles-V-Holy-Roman-emperor> (consultadas el 03/05/2017).

<sup>56</sup> PRIZER: «Music and Ceremonial...», p. 72; véase también Mary Tiffany FERER: *Music and Ceremony at the Court of Charles V: The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion*. Boydell Press, 2012, p. 204.

<sup>57</sup> PRIZER: «Charles V, Philip II, and the Order of the Golden Fleece», pp. 163-164; FERER: *Music and Ceremony...*, p. 205.



## Las misas marianas

Según Stevenson, las misas *De beata Virgine* de Cristóbal de Morales parecen haber sido compuestas en fecha temprana, ya que las dos se publicaron en colecciones venecianas ya en 1540.<sup>58</sup> Según el investigador, los grabados que presiden las dos *De beata Virgine* hacen referencia a la virgen rodeada de estrellas (véase la siguiente ilustración).<sup>59</sup> Quizá la iconografía no sea muy similar a la de la imagen expresada en la capilla de la Virgen de la Antigua de Sevilla, pero probablemente ambos compositores ofrecieran servicios de las misas y salves todos los sábados por la tarde bajo dicha imagen devota de la Virgen.<sup>60</sup>



Ilustración 4.2. Miniatura del Kyrie de la *Missa De beata Virgine* (a 4 voces) de Morales en el *Missarum liber primus* (Roma, 1544), ff. i<sup>v</sup>.

La tradición de misas *Rex Virginum* o *De beata Virgine* tiene diferentes peculiaridades: son ciclos modalmente variables debido a que el material prestado es distinto entre movimientos. De la misma manera que en sus

Ilustración 4.3. Altar de la Virgen de la Antigua en la catedral de Sevilla. Anónimo, ca. XV.



<sup>58</sup> STEVENSON: *La música en las catedrales...* p. 65.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>60</sup> Véase Juan RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*, pp. 13-15. Para la pintura y datación de la imagen de la capilla de la Virgen, véase José María MEDIANERO HERNÁNDEZ: *Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen "decana" de Sevilla*. Arte Hispalense, Diputación de Sevilla, 2008, p. 25.

misas *L'homme armé*, el compositor plasmó diferentes modos para cada una, seguramente con el fin de provocar un *ethos* distinto en los fieles.

Sobre el material melódico escogido –como ya se mostró en la tabla 3.6.2 del capítulo anterior–, los modelos utilizados por Morales en su misa a 4 voces son el Kyrie IX, Gloria IX, Credo I, y Sanctus y Agnus Dei de la misa XVII. De todos los movimientos, el único común a la tradición hispana de la generación de Peñalosa es el Gloria, a su vez común en todas las misas extranjeras.

Sin embargo, la utilización del Kyrie IV con el tropo *Rex Virginum* –que da nombre a las misas homónimas de Escobar-Anchieta y Escobar-Peñalosa-Hernández-Pérez de Alba– también es el escogido por Guerrero, que sigue por estos derroteros en lugar de continuar la citación del Kyrie IX usado en la tradición *Beata Virgine* de Urrede, Josquin, Brumel, La Rue, así como los compositores hispanos tardíos Victoria, Vivanco y Esquivel.<sup>61</sup> El joven compositor no solo seleccionaría dicho Kyrie y el Gloria (IX tropado como los demás), material común en la tradición hispana, sino también en los movimientos del Credo (de la misa IV como el que elige Peñalosa) y Agnus Dei (IX, como seleccionan tanto Anchieta como Pérez de Alba). Por tanto, aquí vemos que la elección del material melódico en los compositores hispanos de principios del siglo XVI tuvo su calado en la obra de Francisco Guerrero, que pudo haber escuchado la misa *Rex Virginum* interpretada en la catedral de Sevilla o bien la pudo haber estudiado mientras organizaba la librería de canto de órgano de la catedral hispalense.<sup>62</sup> De tal manera, las hipótesis basadas en la influencia directa y casi unidireccional de Guerrero con los compositores franco-flamencos sin contemplar la labor historicista con su propia tradición hispana tienen aquí su brecha. A continuación, se destacarán algunos aspectos similares entre las misas *De beata Virgine* a cuatro voces de Morales y Guerrero y la misa *Rex Virginum* de los compositores que sirvieron previamente en la catedral hispalense: Escobar, Peñalosa, Hernández y Pérez de Alba. Se han escogido solo los modelos a cuatro voces de los compositores tardíos por la necesidad de acotar este estudio, escogiendo los modelos con la misma plantilla de voces y con mayor similitud estilística.

Antes de iniciar el análisis es necesario hacer un apunte. La *Opera omnia* de Morales y Guerrero realizada por Higinio Anglés y las dos misas *De beata Virgine* de

---

<sup>61</sup> Véanse las tesis de G. Edward BRUNER: «Editions and analysis of five *Missa Beata Virgine Maria* by the Spanish composers: Morales, Guerrero, Victoria, Vivanco, and Esquivel». Tesis doctoral, University of Illinois, 1980, p. 6; y Nors Sigurd JOSEPHSON: «The *Missa De Beata Virgine* of the Sixteenth Century». Tesis doctoral, Universidad de California, Berkeley, 1970, p. 11 y 228a.

<sup>62</sup> RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*, pp. 99-101.

Morales transcritas por Nancho Álvarez no contemplan el uso de claves altas y, en consecuencia, no realizan el debido transporte de cuarta descendente como ocurría con el caso de las misas de Peñalosa. El uso de esta combinación de claves era prototípico en las misas marianas y, como ya se mostró, también existen numerosas ediciones de Josquin y otros compositores que no tienen en cuenta el equivalente transporte de las voces.<sup>63</sup> Los ejemplos de las misas a cuatro de Morales y Guerrero que se muestran a continuación se han transcrito directamente desde el manuscrito y con el debido transporte para adaptarlo a los preceptos de la tratadística. En este caso, la misa de Morales pasaría de un modo 7 en Sol al mismo modo en Re: un cambio idéntico que se produce en la misa de Peñalosa al transportar la tesitura de todas las voces.

Por el material común seleccionado, el Gloria de la misa *De beata Virgine* (a 4) de Morales es el único movimiento comparable al estilo de la *Rex Virginum* de Peñalosa *et al.* Ya al inicio, Morales deja una clara prueba de la semejanza con respecto al movimiento de su posible maestro en la catedral hispalense. Ambos compositores utilizan el material del Gloria IX –en el caso de Morales, sin el tropo *Spiritus et alme*– en imitación a cuatro voces y en el orden A+S+T+B, como se muestra en el ejemplo. Las frases son similares, exceptuando la figuración en valores más largos utilizada por Peñalosa. Parece que aquel quiso hacer una especie de glosa a la textura introducida por este, concluyendo la frase con una cadencia borgoñona prácticamente exacta como se muestra en los siguientes ejemplos:

---

<sup>63</sup> Véase la tratadística explicada en referencia a este asunto en el anterior capítulo tres para las respectivas misas *Ave Maria Peregrina* y *Rex Virginum*.

S Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

A Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

T Et in ter -

B Et

10

S bo - ne vo - lun - ta - tis.

A bo - ne vo - lun - ta - tis.

T ra - pax ho - mi - ni - bus bo - ne vo - lun - ta - tis.

B in ter - ra - pax ho - mi - ni - bus bo - ne vo - lun - ta - tis. Lau -

S Et in ter - ra - pax ho - mi - ni - bus bo -

A Et in ter - ra - pax ho - mi - ni - bus bo - ne vo - lun - ta -

T Et in ter - ra - pax ho - mi - ni - bus bo - ne vo - lun -

B Et in ter - ra - pax ho - mi - ni - bus

9

S ne vo - lun - ta - tis. Be - ne - di - ci - mus te. A - do

A - tis. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra -

T ta - tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A -

B bo - ne vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.



Ejemplo 4.8. Comparación del inicio del Gloria en las misas *Rex Virginum* (Peñalosa) y *De beata Virgine* (a 4) de Morales.

A lo largo de todo el movimiento aparecen numerosas cadencias repetidas entre ambos compositores (véase «Jesu Christe», «Filius Patris» y «deprecationem nostram») así como texturas imitativas («Domine Deus» y «miserere nobis») u homofónicas («Jesu Christe») bastante similares, si bien también son comunes en el estilo franco-flamenco. Además, con el fin de emular a Peñalosa, posiblemente introdujera una secuencia corta descendente en la sección «Cum Gloria», si bien Morales genera modelos más melismáticos para las melodías repetidas:

The image displays two musical staves for comparison. The top staff, labeled 'S' (Soprano), shows a melodic line with lyrics 'In glo - ri - a' and 'Pa - tris. In glo - ri - a'. The bottom staff, labeled 'B' (Bass), shows a corresponding melodic line with lyrics 'i Pa - tris. In glo - ri - a' and 'In glo - ri - a De -'. Both staves are marked with color-coded boxes: red for Soprano, green for Alto, blue for Tenor, and yellow for Bass. The top staff is in 2/4 time, and the bottom staff is in 3/4 time.

Ejemplo 4.9. Secuencia en la sección «Cum Sancto» del movimiento Gloria en la misa *Rex Virginum* de Peñalosa (arriba) y *De beata Virgine* (a 4) de Morales (abajo).

El Gloria de Morales se reduce considerablemente en extensión al no utilizar Morales el tropo logógeno. En un intento de alargar las partes, Morales hace múltiples repeticiones de texto, como en su misa *Ave Maria*. Como ya destacó Stevenson, un recurso utilizado por este compositor es la utilización de un motivo recurrente para



unificar todos los movimientos con material diverso en esta misa.<sup>64</sup> El uso extensivo de este tipo de motivos –también usados pero no de manera tan frecuente por Peñalosa– es su marca personal, distinguiéndose de otros compositores hispanos anteriores o del propio Josquin.

Si bien Morales prefirió distinguirse utilizando un material distinto al empleado por los compositores precedentes –incluyendo a los extranjeros, que siempre utilizaban el tropo *Spiritus et alme* en el Gloria–, Guerrero en su misa *De beata Virgine* I volvió la vista atrás para observar el modelo *Rex Virginum* de Escobar/Peñalosa/Hernández/Pérez de Alba, muy posiblemente conservado en la catedral hispalense, como se señaló anteriormente. En el pasado apartado 3.5 ya se mostró cómo la elección de dichas melodías gregorianas fue un elemento exclusivo de la tradición ibérica, siendo también modelos para la misa de Guerrero, con la excepción de la melodía del Sanctus, cuyo perfil no se identifica completamente. No obstante, con la elección del material expresa una declaración de intenciones retrospectivas y una clara inspiración en este modelo *Rex Virginum*.

Para empezar, existe una diferencia sustancial en el lenguaje contrapuntístico entre el Kyrie de Escobar y el de Guerrero: el primero no destaca en el procedimiento imitativo y el ritmo armónico es muy inferior al del segundo, mostrándose una diferencia sustancial por el salto generacional entre ambos compositores. Mientras Escobar cita el *cantus firmus* entre la superius y el tenor en valores largos, Guerrero lo integra completamente en el tejido contrapuntístico a través de la paráfrasis en la voz superius. Sin embargo, en el «Christe» se muestra una textura predominantemente imitativa bastante similar entre ambas misas:

---

<sup>64</sup> STEVENSON: *La música en las catedrales...* pp. 96-97.

The image displays two musical staves for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The top system is from Escobar's *Rex Virginum* and the bottom system is from Guerrero's *De beata Virgine*. Both systems show the beginning of the 'Christe' section. The lyrics are: 'Chri-ste De-us de Pa-tre ho-mo na-tus Ma-ri-'. The notation includes clefs, time signatures, and lyrics for each voice part.

Ejemplo 4.10. Textura imitativa al inicio del «Christe» de las misas *Rex Virginum* de Escobar (arriba) y *De beata Virgine* de Guerrero (abajo).

Ambos compositores introducen una imitación de 4ª ascendente (La-Re entre tenor y altus en Escobar) y 5ª ascendente (Re-La entre altus y superius en Guerrero) a distancia de semibreve. Las otras voces se introducen con mayor separación. En ambos predomina el pulso estable de semibreve con el material común del Kyrie tropado, si bien Guerrero no evita hacer adornos en contrapunto de segunda y tercera especie para la voz del altus. En general –y aunque sea una composición temprana en la carrera de Guerrero, donde no hace gran alarde de virtuosismo–, su estilo es más florido y más arriesgado modalmente que el de Escobar. Ambos están en modo 1, pero Guerrero cadencia en otros grados distintos a la *finalis* (Re), *confinalis* (La) o a Do –en el lenguaje de Escobar–, como las cadencias deceptivas Fa, Mi, dando mayor variedad modal; a su vez este tiende a utilizar una frecuencia baja de cadencias, prolongando las frases de carácter mucho más melismático que las del compositor precedente. Sin embargo, entre ellos hay un punto en común: la concepción acordal del movimiento contrapuntístico. Al moverse

conjuntamente en medidas sólidas de semibreve establecen una concepción vertical distintiva del lenguaje hispano.

Con respecto al estilo de Peñalosa en el Gloria y Credo, existen texturas comunes, como el intercambio de *bicinia* en las palabras «Laudamuste, Benedicimus te», la introducción homofónica en «Mariam coronans Jesu Christe» o el tejido imitativo muy similar durante las secciones «Qui tollis» o en la expresión de las palabras «propter magnam gloriam tuam» entre ambos Glorias:

43

S bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - tu - am.

A pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am. tu - am.

T bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

B bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu -

S propter magnam glo - ri - am tu - am. Do - mine De - us, Rex ce - le - stis, De

A pro - pter magnam glo - ri - am tu - am. glo - ri - am tu - am. Do - mi - ne De - us, Rex ce - le - stis, De

T bi pro - pter magnam glo - ri - am tu - am. pro - pter magnam glo - ri - am tu - am. Domine De - us, Rex ce - le

B propter magnam glo - ri - am tu - am. glo - ri - am tu - am. Do - mine De - us, Rex ce - le - stis, De - us

Ejemplo 4.11. Motivos melódicos repetidos entre los Glorias de Peñalosa (arriba) y Guerrero (abajo).

Como se muestra en el anterior ejemplo, los motivos que selecciona Guerrero están extraídos del material prestado, el Gloria *Spiritus et alme*, pero utilizados de una manera muy similar a la de Peñalosa. En el bajo ambos utilizan la repetición conspicua a través de un motivo melódico ascendente y un salto de cuarta descendente: recurso que recuerda a las pequeñas secuencias empleadas por Josquin en otras misas.

Guerrero también diferenci6 las secciones tropadas de las del texto ordinario, en el caso de la introducci6n «Spiritus et alme orphanorum paraclite» a trav6s del cambio de mensuraci6n a ternario (cc. 45-52), tal como haría Peñalosa en el siguiente tropo «Marie Virginis Matris» (cc. 115-122).

Durante el Credo, Guerrero claramente va un paso por delante integrando el *cantus firmus* en la textura a trav6s de la par6frasis. Algunos pasajes m6s homof6nicos (como «visibilium omnium et invisibilium») se aproximan a la sonoridad del fabord6n utilizado por Peñalosa en la equivalente secci6n. Mientras este juega m6s con la reducci6n de plantilla en *bicinia* o tríos, Guerrero prefiere en este caso la textura completa (véanse las secciones «Qui propter... Virgine», «Et resurrexit... Patris» o «Et unam sanctam... Ecclesiam»), pero ambos coinciden en la secci6n *quasi* homof6nica del «Et homo factus est», con un fin completamente ret6rico:

The image displays two musical scores for the section «Et homo factus est» from the Credo. The top score is by Peñalosa, in 4/4 time, and the bottom score is by Guerrero, in 3/2 time. Both scores are for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: «Et ho - mo fa - ctus est. Et ho - mo fa - ctus est.». Red asterisks (\*) mark specific notes in the Soprano and Alto parts, indicating points of homophony or specific melodic features. The Guerrero score includes a time signature change to 3/2 and a key signature change to one sharp (F#).

Ejemplo 4.12. Secci6n «Et homo factus est» de homofonía enriquecida en el Credo de Peñalosa (arriba) y Guerrero (abajo).

La cadencia en este caso se compone de las mismas notas estructurales para concluir en un acorde a la *confinalis* La (con la tercera de picardía Do#, en el caso de Guerrero). El caso de Peñalosa vuelve a ser llamativo como ejemplo explícito de las prácticas *ex tempore* ya mencionadas. De tal manera, el contrapunto se alarga en algunas voces, lo que permitiría a las restantes continuar con una improvisación según las reglas de la tradición oral hispana. En cambio, Guerrero, bajo una práctica variada, condensaría la polifonía y no alargaría las cadencias más de lo necesario quizá por motivos de la *praxis* musical.

Aunque no se ha logrado identificar completamente la melodía seleccionada como *cantus firmus* para el Sanctus de Guerrero –Edward Bruner señala el Sanctus XVIII pero no concuerda en el perfil melódico–<sup>65</sup>, bien recuerda al Sanctus VIII, utilizado por Pedro Hernández de Castilleja en la misa *Rex Virginum*, compositor que fue su maestro de capilla en la catedral hispalense. Durante el «Pleni Sunt» se muestra la melodía del Agnus Dei IX parafraseada en el Sanctus de la misa de Guerrero.

A nivel modal se produce un cambio sustantivo en esta misa pues, llegados los movimientos del Sanctus y Agnus Dei, Guerrero cambia la *causa instrumentis* introduciendo un bemol y modificando la modalidad: de modo 7 en Sol a modo 9 en Re (teniendo en cuenta el transporte por las claves altas). Dicho cambio se puede producir por la inserción de melodías acordes a dicha modalidad, cuya consecuencia también es un descenso ligero del ámbito general de las voces.

Guerrero no escogería recursos utilizados por su maestro, Hernández, como el canon retrogrado en la voz superius, pues expresa el *cantus firmus* a la manera tradicional: en valores largos y en la voz del tenor. Tampoco le seguiría en la estructura, pues acorta la sección «Sanctus», alarga el «Osanna» y añade el Benedictus que no compuso Hernández. En cambio, continuaría ciertas estructuras imitativas a tres partes, como durante el «Pleni sunt». De nuevo, la concepción acordal a pulso de semibreve, sería una marca distintiva de los compositores hispanos anteriores que también adoptaría. Sin embargo, Guerrero es consciente del final climático para respetar la retórica musical acorde al texto y, por tanto, agitaría rítmicamente tanto el «Osanna II» como el Agnus Dei, aumentando a seis voces la segunda parte de este último movimiento. Estos recursos retóricos como el aumento de la plantilla ya se mostraron en la obra de Peñalosa con sus

---

<sup>65</sup> BRUNER: «Editions and analysis of five *Missa Beata Virgine Maria...*», p. 6.

misas *Ave Maria Peregrina*, *L'homme armé* y, sobre todo, *Por lar mar*, al igual que en la obra de Josquin, con misas como *De beata Virgine* (véase el Credo).

Si bien poco comparte con el estilo de Pérez de Alba, ambos sitúan el *cantus firmus* entre las voces del tenor y el altus distinguido en valores más largos para el Agnus Dei I. En la segunda parte deja patente su influencia directa de Josquin –con el incremento de plantilla a cinco– y de Morales –con ambos modelos *De beata Virgine* a cinco y seis voces en los últimos Agnus Dei–. Aunque la textura a 6 partes ofrezca mayor trabajo contrapuntístico, Guerrero presenta un tejido bastante diáfano y no demasiado melismático. En ocasiones introduce ornamentos como escalas ascendentes dispersas por todas las voces que recuerdan al estilo de Peñalosa para el mismo movimiento en su misa *L'homme armé*, de inspiración claramente josquiniana. Por tanto, en esta misa *De beata Virgine* aparece un joven compositor intentando emular el estilo de sus maestros desde una personalidad musical de gran calidad.

56

pa - cem do - na no - bis pa - cem.

do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem.

cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem.

- cem do - na no - bis pa - cem

- cem, do - na no - bis do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem.

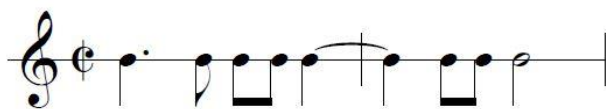
Ejemplo 4.13. Cadencia final del Agnus Dei en la misa *De beata Virgine* de Guerrero.

De nuevo, otro indicio de la vigencia de las prácticas *ex tempore* de la Península heredadas del siglo XV se muestra en esta cadencia, donde las voces del tenor y cantus I cadencian a la *finalis* Re y las restantes prosiguen con ciertos adornos sobre distintos grados de la modalidad. Posiblemente las cadencias de Guerrero en las que todas las voces recaen en el acorde *finalis* de manera simultánea también fuesen susceptibles de ser improvisadas con ornamentaciones similares a las que se muestran en el ejemplo 4.13.

La última de las misas que se compara en este apartado es *Ave Maria* de Morales, cuyo modelo pudo haber sido la misa *Ave Maria Peregrina* de Peñalosa por compartir la antífona homónima como material común. Aunque algunos recursos estilísticos se acerquen al lenguaje de su predecesor –como el transporte y la imitación del *cantus firmus*

durante el Kyrie–, Morales utiliza un tratamiento del *cantus firmus* más desarrollado en el contrapunto, pues parafrasea la melodía hasta integrarla completamente en la textura polifónica.

La diferencia más sustancial se observa en el tratamiento del material citado: mientras Peñalosa emplea la antífona únicamente para el primer movimiento –utilizando el Gloria XV, Credo IV para los respectivos movimientos y la antífona *Salve Regina* para el Sanctus y Agnus Dei–, Morales se decanta por el *Ave Maria* como única melodía que unifica musicalmente la misa. Como indican Kirkman y Strohm, la intertextualidad del material citado es una característica prototípica de las composiciones de Regis en adelante.<sup>66</sup> En el análisis de las misas ya se vio que Peñalosa heredaría esa práctica de utilizar numerosos materiales conjuntamente con el *cantus firmus* que da nombre a la misa con el fin de establecer mayores significados intermusicales (véase el apartado 3.5 para observar las referencias simbólicas en la misa *Ave Maria Peregrina*). En la misa de Morales ya se muestra que la citación se reduce a dicha melodía de *cantus firmus* y a un esquema rítmico repetitivo señalado por Stevenson, por lo que el compositor mostraría mayor preocupación por unificar que por diversificar los motivos de su misa a la manera de los compositores hispanos predecesores.<sup>67</sup>



Ejemplo 4.14. Ritmo recurrente como elemento unificador en la misa *Ave Maria* de Morales.

Por tanto, ni en el material ni en la forma tienen mucho que ver estas obras entre sí. Aunque Morales utilice secuencias durante el Credo («Genitum non factum», «Qui locutus est», «Et apostolicam»), y en el Sanctus se cite el *cantus firmus* en valores largos y literalmente, con las palabras originales de la antífona, tal como hace Peñalosa en su respectivo movimiento, pocas similitudes más se muestran. Ambos compositores aumentan la plantilla nuevamente para el último Agnus Dei (cinco voces en el II en Peñalosa y seis en el III en Morales), con el fin de intensificar el final climático. Si el primero utilizaba la superposición de las dos melodías –el tenor retrogradado de *De tous biens plaine* de Ghizeghem más el *Salve Regina*– el segundo generaría un canon estricto

<sup>66</sup> Andrew KIRKMAN: *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass: Medieval Context to Modern Revival*. Cambridge, 2010, p. 140; Reinhard STROHM: *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford University Press, 2ª, rev. ed., 1990, p. 618.

<sup>67</sup> Véase STEVENSON: *La música en las catedrales...*, pp. 95-98.



entre los dos tenores a distancia de dos *tactus*, empleando siempre el *Ave Maria* como modelo.

El modo 1-2 es el mismo entre las dos obras, pero la *finalis* es Re en Peñalosa (en su modelo transportado cuarta descendente) y Sol en Morales. La utilización de claves altas en el primero hace que la tesitura del modelo original descienda considerablemente, equiparándose a la diseñada por el segundo. La frecuencia de las cadencias en Morales es bastante abundante y su variedad reducida, casi siempre a la *finalis* y *confinalis*, aproximándose a la longitud de las frases melódicas y cláusulas utilizadas por Peñalosa.

En definitiva, con algunas aproximaciones en ciertos parámetros, Morales pareció distinguirse del modelo precedente que pudo –o no– haber escuchado. Aunque escogiera algunos recursos como el incremento de voces, la citación en valores largos y el modo utilizado –que simplemente era el común con la antífona–, también es cierto que estos ya se habían visto antes en otros compositores como recursos prototípicos. Probablemente pudo haber tenido la misa *Ave Maria Peregrina* entre sus manos y haberla escogido como modelo, o quizá fuese la homónima de Pierre de La Rue su base compositiva.<sup>68</sup> En esta misa de Morales aún se observa a un aprendiz de las técnicas contrapuntísticas: si bien ya domina suficientemente la sonoridad consonante, muestra unos recursos arcaizantes en comparación con sus misas posteriores.

### Algunas conclusiones

Hasta donde se ha podido llegar, se ha mostrado que tanto Morales como Guerrero no eran ajenos a la cultura musical hispana y las innovaciones de la generación precedente de compositores hispanos. De ellos heredaron el uso de materiales comunes como inspiración para sus misas. Los procedimientos que escogería Morales para sus misas tendrían que ver más con el plano de detalle o motivico, que con el macroscópico o estructural. De Peñalosa tomaría todos los recursos repetitivos –a su vez, de procedencia franco-flamenca y una huella estilística de Josquin– desarrollados por el hispano en su misa *L’homme armé*: las secuencias, los ostinatos o la repetición de diseños imitativos. Si bien Morales pudo haber accedido tanto a la obra de los maestros hispanos como a la de Josquin, la similitud en los citados ejemplos parece indicar que absorbiera el lenguaje franco-flamenco a través de Peñalosa. Además, también partirían la paráfrasis y la migración del *cantus firmus* iniciadas por este compositor hispano para desarrollarlas y

---

<sup>68</sup> Se propone para el futuro realizar una comparación estilística con la obra del compositor franco-flamenco.



fundirlas de forma casi irreconocible en el tejido contrapuntístico, como se observa en *L'homme armé* a 5 de Morales, o en la misa *De beata Virgine* (a 4) de Guerrero—. Otra característica adoptada en menor grado son las reducciones de plantilla del *tutti* al *bicinium* o la textura a tres partes que, tanto Morales como Guerrero, emplearían de manera limitada, prefiriendo el aumento vocal a cinco y seis voces, como también ofrece Peñalosa en sus misas.

Más síntomas heredados de la generación precedente se encuentran dentro de los parámetros del ritmo y el lenguaje contrapuntístico. La elección de las mensuraciones para ciertos pasajes o el ritmo hemiolico producido en gran parte de la música profana y sacra de la tradición hispana también se destaca en las nuevas generaciones de compositores hispanos. Sin embargo, el aumento del ritmo armónico marcaría esa diferencia entre unos y otros músicos. Por otro lado, tanto en las misas *L'homme armé* (a 5) de Morales como en las *De beata Virgine* de ambos compositores adquieren la misma concepción vertical del contrapunto hispano —heredada de las tradiciones improvisatorias— y las llamadas homofónicas como medida retórica para ensalzar el texto. Cabe destacar que los bloques de sonoridad acordal y la declamación del texto sería la tendencia de la música avanzado el siglo XVI, tanto en géneros seculares como litúrgicos. Si bien es cierto que el uso de estos recursos también se muestra en otros compositores franco-flamencos, la selección de algunas cadencias con *finalis* no simultáneas —propias de las prácticas *ex tempore* hispanas, como se mostrará en el capítulo 5— marcan una distinción entre la concepción vertical de una y otra tradición europea.

Los contextos ofrecidos para las distintas misas *L'homme armé* parece que tuvieron cabida dentro de un escenario cortesano y que estuvieron ligados a las celebraciones de la llamada Orden del Toisón de Oro. Si la de Peñalosa pudo haber sido un homenaje a Fernando el Católico, las pruebas iconográficas del *Missarum liber secundus* de Morales (Roma, 1544) dejan claras sus referencias a Carlos V. Las causas y las imágenes son las mismas: abuelo y nieto como abanderados de la fe cristiana en la lucha contra el turco, asociándose a los ideales de *El príncipe* de Nicolás Maquiavelo (1532), entre ellos, imperar el ejercicio político por encima de la moral.

Por otro lado, si bien es cierto que sigue siendo una hipótesis, probablemente parte de la obra del manuscrito 2-3 se debió haber originado en la catedral de Sevilla, no solo por la confluencia de compositores de la misa *Rex Virginum* en dicha institución o el inventario de 1721 con el Libro nº 20 dedicado a misas *Beata Virgine* de Josquin, Peñalosa, Brumel y quizá Escobar (argumentos anteriormente explicados en el capítulo

3), sino porque las influencias de Morales y Guerrero en esta obra de los compositores hispanos precedentes son notables. Si hubiera un lugar en el que pudieron haber creado sus misas *De beata Virgine* a cuatro voces bajo el aura de dichos maestros, ese fue la catedral hispalense, donde ambos sirvieron durante largo tiempo y aprendieron contrapunto de forma directa –quizá del magisterio de Escobar y Peñalosa a Morales, o del de Hernández de Castilleja a Guerrero– o indirecta –a través de difusión de los abundantes manuscritos que se conservaban en la librería de canto de órgano–.

En cuanto al material seleccionado, la misa *Ave Maria* de Morales no es un caso paradigmático de emulación, pues no continúa sus bases ni desde el procedimiento ni desde el contenido. Sin embargo, resulta interesante que la misa *De beata Maria* de este autor utilizase la misma selección de las melodías que las empleadas por la generación de Peñalosa para las misas *Rex Virginum* anteriormente compuestas, mientras su maestro Morales decidiera no incluirlas. Probablemente el primero tuvo opción de estudiar bien la polifonía hispana de la catedral hispalense, mientras el segundo prefirió basarse en los modelos extranjeros conservados en otros manuscritos.

Dicha tradición hispana continuada por Guerrero se rompería el 7 de enero de 1575, tras las reformas del Concilio de Trento, cuando el cabildo hispalense decretaría que dejaran de componerse misas tropadas, como la *De beata Virgine* o la politextural *Beata Mater*, como por ejemplo la de Guerrero.<sup>69</sup> Por las necesidades de unificar el rito romano, las siguientes misas marianas desecharían el tropo como haría Tomás Luis de Victoria en su misa *De beata Virgine*. Parece, por tanto, que ambos compositores quisieron destacarse de una u otra manera: Morales dejando a un lado la tradición hispana y uniendo su misa a través de motivos recurrentes empleados en la práctica del contrapunto franco-flamenco; y Guerrero con un papel retrospectivo, presentando las prácticas que se ofrecieron en la misa *Rex Virginum*, conservada en la catedral hispalense, a través de un lenguaje contrapuntístico elaborado e inteligente. Si bien Morales cambió completamente el material y la concepción, deja patente su homenaje a Peñalosa durante el Gloria a modo de glosa. Ambos compositores retomaron la tarea creativa desde estilos completamente alejados con respecto a los dados anteriormente, pero siempre con una visión retrospectiva que invita a ser llamada homenaje.

---

<sup>69</sup> STEVENSON: *La música en las catedrales...* p. 184.



**CAPÍTULO 5: *REGRESO AL FUTURO*: INTERPRETACIÓN  
HISTÓRICA VERSUS INTERPRETACIÓN ACTUAL**



### 5.1. DE LOREAN AL PASADO: UNA GUÍA HISTÓRICA

Los estudios sobre la interpretación han pasado de ser un reducto de dedicación minoritaria a una de las corrientes en auge dentro de la Musicología actual. La necesidad surgida desde los investigadores a los intérpretes por conocer la realidad musical del repertorio antiguo generó diversos tipos de estudios. Los volúmenes y artículos de referencia –para las misas del periodo trabajado en esta tesis (principalmente, 1480-1530)– son: los publicados por Howard Mayer Brown y Stanley Sadie, estudiando desde aspectos contextuales a los puramente musicales (y reflejando cada uno de los parámetros en cada capítulo);<sup>1</sup> el importante manual de Jeffery T. Kite-Powell;<sup>2</sup> los ensayos editados por Audrey Ekdahl Davidson,<sup>3</sup> algunos apuntes de Honey Meconi y Keith Polk en el libro editado por Brian E. Power y Maureen Epp,<sup>4</sup> el diccionario-guía de la práctica interpretativa de Jackson,<sup>5</sup> o los artículos de Planchart y Fallows contenidos en el volumen de Stanley Boorman.<sup>6</sup> Timothy McGee, como experto en conocimientos interpretativos del Renacimiento, ofrece una visión de conjunto sobre la música vocal.<sup>7</sup> Otras guías más anticuadas ofrecen algunos indicios sobre las versiones historicistas de repertorio del Renacimiento;<sup>8</sup> así como algunos artículos se dedican a los aspectos contextuales y musicales a eventos litúrgicos específicos.<sup>9</sup> Los últimos compendios

---

<sup>1</sup> Howard Mayer BROWN y Stanley SADIE, (eds.), *Performance Practice: Music before 1600*. Norton/Grove Handbooks in Music. Nueva York, W. W. Norton, and Co., 1989, vol. 1.

<sup>2</sup> Jeffery T. KITE-POWELL: *A Performer's Guide to Renaissance Music*. Indiana University Press, 2007.

<sup>3</sup> Audrey Ekdahl DAVIDSON: *Aspects of Early Music and Performance*. AMS Press, 2008.

<sup>4</sup> Honey MECONI: «The Ghost of Perfection: Some Thoughts on the Munich Partbooks» y Keith POLK: «Chamber Musicians, Singers and Performance Practices in the Early Fifteenth Century», en Brian E. Power, Maureen Epp (eds.), *The Sounds and Sights of Performance in Early Music: Essays in Honour of Timothy J. McGee*. Ashgate Publishing, Ltd., 2009, pp. 85-102 y 185-196.

<sup>5</sup> Ronald JACKSON: *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*. Routledge, 2013.

<sup>6</sup> David FALLOWS: «Specific information on the ensembles for composed polyphony» y Alejandro PLANCHART: «Parts with words and without words: the evidence for multiple texts in fifteenth-century Masses», en Stanley Boorman (ed.), *Studies in the Performance of Late Medieval Music*. Cambridge University Press, 2008, pp. 109-160 y 227-270.

<sup>7</sup> Timothy MCGEE: «Vocal performance in the Renaissance», en Colin Lawson y Robin Stowell (eds.), *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge University Press, 2012, pp. 318-334.

<sup>8</sup> Elizabeth V. PHILLIPS y John-Paul Christopher JACKSON: *Performing medieval and Renaissance Music: an introductory guide*. Schirmer Books, 1986; Josef MARTIN y Siegmund LEVARIE: *Early music: approaches to performance practice*. Da Capo Press, 1986.

<sup>9</sup> Imogene HORSLEY: «Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 4, n° 1 (primavera, 1951), pp. 3-19; Richard SHERR: «Performance Practice in the Papal Chapel during the 16th Century», *Early Music*, vol. 15, n° 4 (nov. 1987), pp. 452-462; ID: «The Performance of Josquin's "L'homme armé" Masses», *Early Music*, vol. 19, n° 2 (1991), pp. 261-268; Edward WICKHAM: «Finding closure: performance issues in the Agnus Dei of Ockeghem's *Missa L'homme armé*», *Early Music*, Vol. 30, No. 4 (Nov., 2002), pp. 593-607;

dedicados sobre todo a intérpretes de música antigua los han presentado Anne Smith y Nick Wilson.<sup>10</sup>

Sin embargo, pocos estudios se han referido a las prácticas interpretativas en las denominadas «periferias» por la historiografía y las diferencias entre ellas. En cuanto a las dadas en la Península ibérica, los únicos acercamientos han tenido que ver con los géneros de carácter devocional, como el villancico,<sup>11</sup> o bien la música instrumental hispana.<sup>12</sup> En el conjunto de estudios *The Cambridge History of Musical Performance*, Owen Rees es el encargado de ofrecer una visión complementaria de la música litúrgica en la catedral de Sevilla entre 1549 y 1599,<sup>13</sup> pero esta datación excede el foco cronológico de esta tesis. Por tanto, se hace necesaria una recopilación de aspectos interpretativos básicos basados en la historia de las prácticas interpretativas de las misas ibéricas a principios del siglo XVI.

En contraste, un tema sobre el que han corrido ríos de tinta es el discurso de la autenticidad de la música antigua, que aquí no se desarrollará de manera extensa por acortar los límites del capítulo. Sin embargo, es importante destacar la tesis final de Taruskin en su antología *Text and Act*:

Estoy convencido de que la *performance* «histórica» hoy en día no es realmente histórica; que una delgada capa de historicismo viste un estilo interpretativo que es una completa creación de nuestro tiempo y es, de hecho, el estilo más moderno de los que circulan hoy día; y que este aparato histórico ha ganado una aceptación amplia y sobre todo su viabilidad comercial precisamente en virtud de su novedad, no de su antigüedad.<sup>14</sup>

Partiendo de esta premisa, todas las aproximaciones a las fuentes documentales que señalen aspectos de la interpretación histórica podrían acercar levemente a su objeto musical histórico –en este caso las misas del Renacimiento hispano– tanto al intérprete

---

<sup>10</sup> Anne SMITH: *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*. Oxford University Press, 2011. Nick WILSON: *The Art of Re-enchantment: Making Early Music in the Modern Age*. Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 2014.

<sup>11</sup> Tess KNIGHTON y Alvaro TORRENTE: *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Ashgate Publishing, Ltd., 2007.

<sup>12</sup> Barbara BREWSTER HOAG: *The performance practice of Iberian keyboard music of the seventeenth century*. New York University, 1980; Macario Santiago KASTNER: *The interpretation of 16th and 17th century Iberian keyboard music*. Pendragon Press, 1987.

<sup>13</sup> Owen REES: «Case study: Seville Cathedral's music in performance, 1549-1599», en Colin Lawson y Robin Stowell (eds.), *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge University Press, 2012.

<sup>14</sup> «I am convinced that "historical" performance today is not really historical; that a thin veneer of historicism clothes a performance style that is completely of our own time, and is in fact the most modern style around; and that the historical hardware has won its wide acceptance and above all its commercial viability precisely by virtue of its novelty, not its antiquity». Richard TARUSKIN: *Text and Act*. Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 102.

como al estudioso; sin embargo, en cualquier recuperación musical siempre intervendrá la invención actual y la subjetividad estilística del intérprete y del director. Por tanto, se deben tener en cuenta estos aspectos a la hora de crear discursos de «autenticidad» musical con el fin de no caer en errores anacrónicos. También, y como afirma Taruskin en este sentido, el papel del intérprete sería más el de un transmisor de costumbres interpretativas determinadas sobre un objeto musical concreto,<sup>15</sup> por lo que se podría conformar una versión *mainstream* basada en las convenciones culturales actuales.

Las ideas introducidas por Taruskin dieron lugar a visiones como las de Peter Kivy, como defensor de la libertad creativa del intérprete y la elección personal del estilo en contraposición con las versiones históricamente informadas del repertorio barroco y clásico.<sup>16</sup> Toda la discusión entre partidarios y detractores de las corrientes interpretativas se puede observar en el último apartado del libro de Collin Lawson y Robin Stowell.<sup>17</sup> Los últimos apuntes sobre el discurso historicista los ha introducido Bruce Haynes en su libro *The End of Early Music*.<sup>18</sup> El autor parte de la conclusión a la que llega Taruskin cuando indica que el resultado de una interpretación históricamente informada podría ser una suerte de estilo ecléctico en el que interviene el estudio histórico más la imaginación e intuición del intérprete (que a su vez está musicalmente inmerso en sus propias convenciones culturales).<sup>19</sup> Según esto, Haynes indica que finalmente nos encontraríamos ante un tipo de «end of Early Music» por tener como ideal una especie de estilo estándar derivado de lo *mainstream*.<sup>20</sup> Por ello, este defiende que existen muchas más posibilidades y acercamientos al objeto musical como para reducirlo todo a una sola corriente: de ahí la riqueza interpretativa actual que puede abordar el estilo del periodo que él denomina retórico –aquellos que se basan en el periodo anterior al inicio del siglo XIX, configurado sobre el pensamiento de la retórica musical– y el estilo elocuente –que se basa en todas aquellas concepciones posteriores, fuertemente influenciadas por el estilo Romántico–.<sup>21</sup> Si a esto además se añade la concepción actual de la multiplicidad de versiones posibles determinada por las prácticas orales hispanas introducidas en el género

---

<sup>15</sup> TARUSKIN: *Text and Act...*, pp. 98-102.

<sup>16</sup> Peter KIVY: *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1995, pp. 12, 161-170.

<sup>17</sup> Colin LAWSON y Robin STOWELL (eds.): *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge University Press, 1999, pp. 151-160.

<sup>18</sup> Bruce HAYNES: *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford University Press, 2007.

<sup>19</sup> TARUSKIN: *Text and Act...*, p. 78.

<sup>20</sup> HAYNES: *The End of Early Music...*, pp. 223-224.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 14-15 y 224.



de las misas a principios del siglo XVI, cada obra tendría infinitas posibilidades interpretativas.

Con todo ello, son muchos los aspectos que es preciso tener en cuenta a la hora de realizar una versión históricamente informada, tanto del repertorio de misas hispanas como franco-flamencas. En primer lugar, Christopher Reynolds se plantea unas preguntas básicas: qué repertorio fue interpretado en qué lugares; dónde se interpretaban ciclos de misas enteros y dónde movimientos sueltos; cuántos intérpretes intervenían y qué tipología vocal o instrumental lo componía.<sup>22</sup> También son fundamentales las cuestiones acerca de la modalidad y la *musica ficta*;<sup>23</sup> así como sobre mensuraciones, *tempo* y ritmo;<sup>24</sup> pero también el temperamento, las claves utilizadas junto con los ámbitos vocales, o las prácticas *extempore*. Aunque no se puedan abarcar todas estas cuestiones para indagar en una posible interpretación histórica de las misas ibéricas en la generación de Peñalosa, a continuación, se hará un repaso de ciertos parámetros tanto contextuales como musicales. Estas directrices se contrastarán en el siguiente apartado con el análisis de las interpretaciones realizadas en tiempo actual y registradas en CD.

### Contexto e intérpretes

En este apartado se utiliza el caso de estudio de las misas de Peñalosa y otro repertorio cercano con el fin de conocer el contexto litúrgico, la formación de los grupos que las interpretaban (capillas reales y la catedral de Sevilla), el ámbito vocal de la plantilla coral, la introducción de mozos y voces mudadas en la polifonía o la integración de instrumentos en la interpretación.

Comenzando por el contexto litúrgico, como señala Reynolds, la *performance* de las misas en tiempo actual –tanto dentro como fuera de la iglesia– se realiza casi siempre de forma completa, como si fuera un acto inapropiado cantar únicamente movimientos sueltos.<sup>25</sup> Sin embargo, existen numerosos manuscritos con misas incompletas o

---

<sup>22</sup> Christopher A REYNOLDS: «Sacred Polyphony», en Howard Mayer Brown y Stanley Sadie, (eds.), *Performance Practice: Music before 1600*. Norton/Grove Handbooks in Music. Nueva York, W. W. Norton, and Co., 1989, vol. 1, pp. 185-200.

<sup>23</sup> Karol BERGER: «Musica ficta», en Howard Mayer Brown y Stanley Sadie, (eds.), *Performance Practice: Music before 1600*. Norton/Grove Handbooks in Music. Nueva York, W. W. Norton, and Co., 1989, vol. 1, pp. 107-125.

<sup>24</sup> Alejandro PLANCHART: «Tempo and Proportions», en Howard Mayer Brown y Stanley Sadie, (eds.), *Performance Practice: Music before 1600*. Norton/Grove Handbooks in Music. Nueva York, W. W. Norton, and Co., 1989, vol. 1, pp. 126-146; Anna Maria BUSSE BERGER: *Mensuration and Proportion Signs: Origins and Evolution*. Claredon Press, 1993.

<sup>25</sup> REYNOLDS: «Sacred Polyphony...», pp. 186-187.

compilaciones de amalgama realizadas por un copista.<sup>26</sup> El investigador señala que –del mismo modo que los ciclos de polifonía del Ordinario de la misa se unificaban a veces desde movimientos individuales y pares sueltos– en ocasiones los cantores renacentistas tenían libertad para desmembrar ciclos en partes sueltas independientes.<sup>27</sup> Por tanto, las misas ibéricas del mismo modo se pueden interpretar de forma segmentada o incluso incompleta. Tal como David Fallows y Andrew Kirkman –este último, tomando la misa cíclica en su visión historiográfica– han descrito numerosas características ceremoniales y paramusicales de las misas cíclicas en el ámbito europeo,<sup>28</sup> a continuación se mostrará con los casos ligados a la corte y a la catedral hispalense.

La principal función de los músicos en las capillas regias, así como la mayor parte del trabajo diario, giraba en torno a la celebración de la misa y el oficio, tanto si asistían o no los monarcas.<sup>29</sup> Según el cronista Lucio Marineo Sículo, Isabel la Católica hacía honor a su fama y apodo no solo asistiendo a misa diariamente, sino también a las horas canónicas, además de hacer la devoción privada a menudo, y corregir la dicción y la alineación del texto a los cantores.<sup>30</sup> Al mismo tiempo, parece que Fernando también asistía a misa todos los días, incluyendo los tiempos de guerra.<sup>31</sup> Por tanto, la música configuraba una parte importante en la vida cotidiana de los monarcas y una parte conspicua de lo que ambos quisieron mostrar al mundo, como señala Kreitner.<sup>32</sup>

Tess Knighton ha profundizado en los eventos litúrgicos y los aspectos ceremoniales de las capillas de los Reyes Católicos, extraídas de las *Ordenacions* de Pere IV y de las *Constituciones* de la capilla castellana.<sup>33</sup> De estos documentos se puede extraer información sobre las vestimentas y ornamentos de cada fiesta, así como de las conductas, aspectos y distribuciones de las miembros de la capilla. Como señala Knighton, las bulas

---

<sup>26</sup> Véase el capítulo 2 de esta tesis y el estudio de Kenneth KREITNER: «Spain Discovers the Mass», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 139 (2014), pp. 261-302.

<sup>27</sup> REYNOLDS: «Sacred Polyphony...», p. 187.

<sup>28</sup> David FALLOWS: «The Last Agnus Dei: or: The Cyclic Mass, 1450-1600, as Forme Fixe», en Andrea Ammendola, Daniel Glowotz y Jürgen Heidric (eds.), *Polyphone Messen im 15. Und 16. Jahrhundert: Funktion, Kontext, Symbol*. Göttingen, 2011, pp. 53-63; Andrew KIRKMAN: «The invention of the cyclic mass», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 54, nº 1 (2001), pp. 1-48; ID: Andrew KIRKMAN: «The polyphonic mass in the fifteenth century», en Anna Maria Busse Berger y Jesse Rodin (eds.), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2015, pp. 677-697.

<sup>29</sup> Tess KNIGHTON: *Música y músicos de la corte de Fernando de Aragón (1474-1516)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, p. 26.

<sup>30</sup> KNIGHTON: «Francisco de Peñalosa: New Works Lost and Found», en David Crawford (ed.), *Encomium musicae. Essays in memory of Robert J. Snow*. Hillsdale, Nueva York, 2002, pp. 234-236; 249.

<sup>31</sup> KNIGHTON: *Música y músicos...*, pp. 111-112.

<sup>32</sup> KREITNER: «Music for the Royal Chapels», p. 27.

<sup>33</sup> KNIGHTON: *Música y músicos...*, pp. 111-141.

de Sixto IV permitían a Fernando e Isabel utilizar el rito romano como el toledano en la capilla castellana, y estos ritos sumados al cisterciense en la capilla aragonesa.<sup>34</sup> La interpretación polifónica se puede desvelar de algunos apuntes dentro de las Constituciones que señalan a un grupo de cantores junto al facistol diferenciados del resto de capellanes.<sup>35</sup>

Sobre las misas, poca información aportan las *Constituciones*, a excepción de algunas referencias como la siguiente: «al menos cuatro capellanes debían decir misa diariamente», encargándose también de la organización del canto llano para las oraciones, Evangelios, lecturas, prefacios y el *Ite missa est*.<sup>36</sup> Sobre esta referencia se debe apuntar que la vasta mayoría de la música cantada era en canto llano y no en polifonía, que era reservada únicamente a las ocasiones especiales en la Europa de aquella época; dentro de cada festividad se solía reservar para los servicios de vísperas y para la misa.<sup>37</sup> Sin embargo, se desconoce la frecuencia y la cantidad de polifonía cantada en las cortes regias; para ello hubiese sido útil observar los libros de polifonía de los cantores –que tampoco se han conservado–, pues aportarían gran información sobre los aspectos contextuales.<sup>38</sup> En Aragón, Anglés también señala que la misa era un evento litúrgico diario desde mediados del siglo XIV.<sup>39</sup> El apunte que destaca Knighton sobre las exequias de Juan II narradas por el cronista catalán Pedro Miguel Carbonell es revelador:

Y aunque para mayor solemnidad y compañía del dicho coro real [...] todos los capellanes, y escolanos de su Capilla Real estuvieran aquí todos los días y noches continuamente al tanto como estaba el dicho coro Real en la dicha gran sala que nunca lo dejaban [el cuerpo del rey], cantando a contrapunto y en aquella forma que acostumbraban a cantar en la capilla del dicho señor Rey cuando vivía.<sup>40</sup>

Este testimonio deja claro que la polifonía improvisada [*contrapuncto*] era muy habitual en el reinado de Juan II y que continuaba siéndolo en la corte de Fernando para

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 128 y 138.

<sup>38</sup> KNIGHTON: «Isabel of Castile and Her Music Books: Franco-Flemish Song in Fifteenth-Century Spain», en Barbara F. Weissberger (ed.), *Queen Isabel I of Castile: Power, Patronage, Persona*. Woodbridge, 2008, pp. 29–52.

<sup>39</sup> HIGINIO ANGLÉS: «La música sagrada de la Capilla pontificia de Avignon en la Capilla Real aragonesa», *Scripta musicológica*, vol. III, p. 1126.

<sup>40</sup> [20/I/1479] «E encara per major solemnitat e companya del dit cors Real [...] tots los capellans xandres e scholans de la sua capella Real stiguieren aquí tots les dies e nits continuament al tant com stech lo dit cors Real en la dicta gran sala que may lo lexaren cantants a contrapunct e en aquella forma que acostumaven cantar en la capella del dit Senyor Rey quant vivía» [Traducción propia] extraído de Manuel de BOFARULL Y DE SATORIO (ed.): *Opúsculos inéditos del cronista catalán Pedro Miguel Carbonell*. Barcelona, Imprenta del Archivo, 1864, p. 203. Véase la edición online en: <https://archive.org/details/opusculosindi01carbuoft> (consultada el 22/02/2017).

las exequias de su padre. Con esto queda claro que la tradición oral y las prácticas *ex tempore* eran una costumbre habitual tanto en las capillas regias como en las catedrales (véase el apartado 5.2.).

Sobre el contexto litúrgico hispalense poco se sabe, ya que los primeros ceremoniales de la catedral citados por Juan Ruiz Jiménez datan de 1630, un periodo muy lejano al objetivo de este bosquejo.<sup>41</sup> Este apunta las ocasiones en las que los prebendados celebraban la misa en el coro de la catedral: se celebraba misa diaria en prima y tercia, ganando 25 sueldos más aquellos que también la celebraban en maitines.<sup>42</sup> En el *Libro de estatutos y ordenaciones* de 1354-1584 se encuentran algunas claves para entender el ceremonial. Entre ellas, se reflejan algunas normas dirigidas a los prebendados: «que no saliesen del coro si no fuere para decir misa», «que canten con devoción», «que canten las horas en tono templado», o «que usen capas de seda».<sup>43</sup> Todas las misas a las que hacen referencia son en canto llano; de las interpretadas en canto de órgano o polifonía poca información se encuentra, probablemente destinadas a los servicios más importantes: fundaciones privadas, conmemoraciones y los días de las procesiones más multitudinarias (que ya se expresaron en el capítulo 1).<sup>44</sup> Además, existía una gran tradición de interpretar misas votivas polifónicas los sábados por la tarde en la capilla de la Virgen de la Antigua, de la misma forma que se celebraban misas marianas en las capillas cortesanas de los Reyes Católicos.<sup>45</sup>

En cuanto a las agrupaciones, los ensembles vocales no eran muy grandes antiguamente. Según Reynolds, para composiciones a tres voces había un total de cinco o seis hombres adultos, o bien tres adultos junto con tres o cuatro niños (*seises* dentro de la lexicología musical hispana) hasta la década de 1480; en Italia tendrían entre cuatro y ocho adultos más algunos niños hasta la citada fecha.<sup>46</sup> Sin embargo, poco a poco se fue incrementando progresivamente el número de músicos para promocionar el poder regio, nobiliario o eclesiástico a través de las capillas. En los casos de los reinos hispanos, los datos son los siguientes:

---

<sup>41</sup> Juan RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*. Granada, Junta de Andalucía, 2007, pp. 234-235.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>43</sup> ACS, sección II, libro 370, *Libro de los estatutos e ordenaciones que los señores dean e cabildo...*, ff. 120r-121r; véase también el Libro blanco, nº 1477 (nueva signatura, 09138) donde se describen las funciones de cada prebendado y se dan algunos detalles interpretativos.

<sup>44</sup> Véase también: RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*, pp. 232-234.

<sup>45</sup> KNIGHTON: *Música y músicos...*, p. 117.

<sup>46</sup> REYNOLDS: «Sacred Polyphony...», p. 187.

- Capilla aragonesa: de 4 cantores y ningún compositor en 1476, a 18 con Almorox, Torre y Díaz como compositores en 1485, hasta 46 cantores con Peñalosa, Tordesillas, Mondéjar y Anchieta como compositores en 1514.
- Capilla castellana: desde 7 cantores y ningún compositor en 1484, hasta 36 cantores y Anchieta, Sanabria, Tordesillas y Mondéjar como compositores en 1503.<sup>47</sup>

También se desconoce el número de cantores especializados en polifonía frente a la mayoría que cantaba el canto llano. Pero sí que parece que, de los cantores no prebendados o la *veintena*, era solo una minoría la que interpretaba polifonía, frente al resto que intervenía en el canto llano. Aun así, el tejido polifónico predominantemente acordal en la generación de Peñalosa –y, al mismo tiempo, las indicaciones como el *divisi* en las cadencias– invitaría a llenar el espacio sonoro con más de un cantor por voz.<sup>48</sup> Por el documentario de López-Calo, se sabe que en las catedrales de Toledo se utilizaban varios cantores por voz, mientras que al norma para el resto de catedrales –como Palencia, por ejemplo– era un cantor por voz.<sup>49</sup> Un ejemplo lo tenemos en las cláusulas de 1545 de la capilla musical del Santo Sepulcro en la Colegiata de Osuna (véase el apéndice 5), donde se indica el número de voces para interpretar en canto de órgano: un tenor, un contralto, un tiple y un contrabajo.<sup>50</sup> Sin embargo, para el caso concreto de las misas de Peñalosa, el empleo de más de un cantor por voz se hace necesario en muchas cadencias como las que se muestran en el caso práctico del apartado 5.2 (véanse los siguientes ejemplos 5.1 y 5.2), así como en misas como *L’homme armé*, *Por la mar* o *Ave Maria Peregrina*, con la introducción de una quinta y sexta voz. Por tanto, en la época se compondrían para instituciones como la capilla aragonesa o la hispalense, donde disponían de suficientes cantores para la ampliación de plantilla.

Como señala Kreitner, solo en los momentos en los que los Reyes Católicos estaban juntos, las capillas castellana y aragonesa se unían en las celebraciones.<sup>51</sup> Knighton introdujo las festividades más destacadas según los calendarios castellano y aragonés, con

<sup>47</sup> Los datos están extraídos del trabajo de KNIGHTON: *Música y músicos...*, pp. 167-197.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>49</sup> LÓPEZ-CALO: *La música en las catedrales...*, pp. 215-221.

<sup>50</sup> Antonio M<sup>a</sup> ARIZA MONTERO-CORACHO: *Bosquejo biográfico de Don Juan Téllez Girón, IV Conde de Ureña*. Ayuntamiento de la villa de Osuna, Imprenta de Eulogio Trujillo, 1890, pp. 49-51. Véase el impreso en la web [http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo\\_imagenes/imagen\\_id.cmd?idImagen=5010404](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen_id.cmd?idImagen=5010404) (consultada el 10/03/2017).

<sup>51</sup> Kenneth KREITNER: «Music for the Royal Chapels», en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016, p. 21.

su propia idiosincrasia para cada capilla. Entre las de este último figuran procesiones los días de la Asunción, la Ascensión y las fiestas de la Cruz.<sup>52</sup> Ambos séquitos también contaban con trompetas y atabales para dichas celebraciones, así como bandas de *ministriles altos* para danzas y entretenimientos.<sup>53</sup> Algunos de los eventos más multitudinarios se desarrollaron en la fecha de 1502 en Toledo, cuando se congregaron las capillas borgoñona, castellana y aragonesa para el recibimiento y el nombramiento como herederos de Juana y Felipe. Según los datos de Lalaing citados por Knighton, el cronista recogió entre «sesenta a ochenta cantores de rey» en la celebración del 8 de mayo de Toledo, cifra que es exagerada, como señala la investigadora.<sup>54</sup> Esta ofrece otras múltiples ocasiones donde se reunieron aquellos músicos, como las exequias por el príncipe Arturo en la iglesia del monasterio de San Juan de los Reyes.<sup>55</sup> Aunque las cifras de cantores fueron numerosas –25 de la capilla aragonesa, 36 de la capilla castellana, 15 de la capilla borgoñona y 20 cantores más 7 *seises* de la catedral de Toledo–,<sup>56</sup> no significa que todos estuvieran en todos los eventos implicados, ni todos cantaran polifonía, pero sí una buena parte de ellos.

En el ámbito hispalense, Juan Ruiz destaca cambios importantes en la estructura de la Fábrica de la catedral, como el traslado del coro desde el presbiterio situado en el extremo oriental hasta una sección de la nave central.<sup>57</sup> Como se trató durante la biografía de Peñalosa, los cargos referentes al personal de la capilla de una catedral se regulan a través de los estatutos y tienen cierta autonomía y ciertos deberes. Entre ellos está el sochantre, el maestro de capilla, los cantores adultos, los *seises* y los instrumentistas, y todos ellos son requeridos en la práctica litúrgica y en las devociones diarias.<sup>58</sup>

Poco a poco, con el incremento de músicos en las capillas catedralicias y las necesidades litúrgicas y musicales, se produjo una especialización en las funciones de cada miembro. La designación de prebendas a puestos principalmente musicales consolidó el prestigio de los coros capitulares. Según los datos de Juan Ruiz basados en las actas capitulares hispalenses, el coro de la catedral aumentó de 4 cantores en 1434 a

---

<sup>52</sup> KNIGHTON: *Música y músicos...*, p. 124-128.

<sup>53</sup> KREITNER: «Music for the Royal Chapels...», p. 21.

<sup>54</sup> Antoine de LALAING: *Voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501*. Louis P. Gachard (ed.), *Collection de voyages des souverains des Pays-Bas*. Bruselas, 1876, vol. I, p. 176. KNIGHTON: «Una confluencia de capillas...», pp. 131-132.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>57</sup> Juan RUIZ JIMÉNEZ: «Cathedral Soundscapes: Some New Perspectives», en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016, pp. 246-247.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 247.

16 en 1474, bajando a 12 a partir del año 1507; los *seises* que se cuentan en esta última fecha serán 12 y disminuirá la cifra a 8 en 1513. A su vez, existía un número fijo de dos organistas y un sochantre. En 1505, los *veinteneros* ascendían a 24 para las procesiones del Corpus Christi, pero esta información tiene que ver con el canto llano.<sup>59</sup>

La cantidad de polifonía cantada aumentó proporcionalmente en la época de Fernando e Isabel como consecuencia del patrocinio eclesiástico a través del incremento de capillas y compositores en las instituciones catedralicias. Reflejo de ello es el mencionado «libro que tiene Francisco de Peñalosa, canónigo, de canto de órgano, que el cabildo lo faga trasladar», adquirido por dicho cabildo en 1510 (referenciado en el capítulo 1),<sup>60</sup> aparte de las referencias que hace Juan Ruiz a otros manuscritos del periodo.<sup>61</sup> En cuanto al número de músicos que cantaban en canto de órgano, parece que solo participaba un cantor por voz, como se ha localizado en los documentos de la Fábrica (véase el apéndice A4). En ellos, se muestran las quitaciones al tenor, contralto, contrabajo y al maestro de capilla y sus criados –aparte de otras funciones como el entonador, el organista, el cura y el sacristán, el que hace sonar el *Ave Maria*, o el campanero–.<sup>62</sup> Por esta información, parecería que solo un cantor especializado tenía cada una de las funciones vocales y la interpretación del tiple o superius iría destinada a los *seises* dirigidos por el maestro de capilla. Esto significaría, por las características sobre la plantilla anteriormente explicadas de las misas de Peñalosa, que difícilmente el compositor podría haber compuesto misas como *L'homme armé*, *Ave Maria Peregrina* o *Por la mar* en una institución con una agrupación tan reducida en las voces graves (que son las que amplía generalmente); por tanto, lo más lógico es pensar que fueron creadas en el ambiente cortesano.

Tras un estudio sobre el *ambitus* de la polifonía sacra de aquel periodo que realiza Knighton, la investigadora señala que la voz superius comprende generalmente el rango de Fa2 a Sol5; esta nota se alcanza según la autora –que probablemente estudiara la edición de Anglés– en la misa *Ave Maria Peregrina* de Peñalosa.<sup>63</sup> En primer lugar, de forma original va de La2 a Fa5; en segundo lugar, ya se demostró con las claves que

---

<sup>59</sup> Véanse todos los datos extraídos en Juan RUIZ JIMÉNEZ: «‘The Sounds of the Hollow Mountain’: Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance», *Early Music History*, vol. 29 (2010), pp. 206-207.

<sup>60</sup> ACS, AC 5, fol. 325v.

<sup>61</sup> RUIZ JIMÉNEZ: «‘The Sounds of the Hollow...’», pp. 228-229.

<sup>62</sup> ACS, *Fábrica*, libros 20-28. Véase apéndice A3.

<sup>63</sup> La autora duda sobre el transporte por claves altas en esta misa, si bien no la analiza con el consecuente transporte. En los años 80 del siglo pasado poco se conocía sobre el transporte según la tratadística italiana. KNIGHTON: *Música y músicos...*, p. 97.

aporta la tratadística italiana de finales de siglo –y que debió aplicarse a este repertorio– que las claves altas de esta misa conllevan el consecuente transporte de 4ª descendente, lo que rebajaría el *ambitus* a Mib2 a Do5, pasando a ser una de sus misas más graves. Por tanto, ese Mib2 sería la nota más grave entre el repertorio de misas del compositor (dado en *Ave Maria Peregrina* y *Por la mar*) y el Fa5 su nota más aguda alcanzada en la *Missa Del ojo*. Se trata de un ámbito bastante extenso en comparación con el empleado en otras obras sacras de su generación hispana y especialmente grave en comparación con la franco-flamenca, cuyo parangón más cercano es el de Johannes Ockeghem y Pierre de la Rue.

Cabe destacar que, tanto en el ámbito cortesano como catedralicio, Peñalosa componía seguramente conociendo quién podría cantar ciertas líneas melódicas arriesgadas y difíciles vocalmente que se ven en las misas *Por la mar* y *Adieu mes amours*. A su vez, pensaría en plantillas como la siguiente: bajos –alternados con barítonos en las misas *Adieu mes amours*, *Nunca fue pena mayor*, *Del ojo* y *L’homme armé*–; tenores para las voces tenor y altus –si bien esta última asciende en los últimos movimientos como los de la misa *L’homme armé* y *Del ojo* a Si4 en ambos casos, lo que requeriría de una voz de tenor con un ámbito natural extendido hacia el agudo<sup>64</sup>–; y superius, diseñada para voces mudadas y/o *seises*, cuyas funciones se comentarán detenidamente, a continuación.

De cualquier modo, cada una de las voces de las misas de Peñalosa rara vez excede la octava y media, si bien esto no indica que se trate de líneas melódicas fáciles de cantar. Los modelos melódicos más complejos y extensivos se encuentran en las misas *L’homme armé* y *Por la mar*. La puesta en práctica con la producción que se realizó en Roma (Real Academia de España en Roma, abril, 2016) y la agrupación Zenobia Scholars (Residencia de Estudiantes, febrero de 2017) ha reflejado la dificultad de algunos pasajes contrapuntísticos que se deben trabajar meticulosamente en los ensayos.

En cuanto a la tipología de estas voces agudas, parece que en las capillas de Fernando e Isabel el papel musical de los niños cantores era el de interpretar canto llano en dichos servicios, así como entonar el órgano.<sup>65</sup> En el ámbito hispalense, Juan Ruiz señala que la intervención de los niños cantores junto con el coro de adultos para cantar

---

<sup>64</sup> Véase esta tipología de voz en el artículo de Andrew PARROTT: «Falsetto beliefs: the “countertenor” cross-examined», *Early Music*, vol. 43, nº 1 (2015), pp. 79-110.

<sup>65</sup> KNIGHTON: *Música y músicos...*, p. 96. Véase en el capítulo 1 una ocasión en la que se interpreta una misa con órgano durante la estancia de Felipe y Juana en la Península en 1502.



polifonía se hizo habitual desde principios del siglo XV.<sup>66</sup> El investigador destaca que participaban activamente en ciertos ritos, como en la celebración de las vísperas de Difuntos, cantando el responso y la misa en canto de órgano,<sup>67</sup> de la misma manera que se realizaba en las capillas cortesanas en las ocasiones más solemnes, como el fallecimiento de algún miembro de la familia real.<sup>68</sup> A su vez, el apéndice 5 con el ejemplo de la Colegiata de Osuna (1545) muestra la inclusión de mozos para la polifonía: «Que la capilla del sepulcro procure y busque dos muchachos de buenas voces que sepan canto de órgano aunque poco sea, lo que bastare para ayudar a unas vísperas y a una misa y a cada uno de ellos dará ocho mil mrs. por cantorcillos»,<sup>69</sup> por lo que el uso de estas voces se establecería de forma generalizada en catedrales y colegiatas.

Como ya se explicó en el capítulo 3, la función de los falsetistas y *tenoristas* – hombres con la tesitura de contralto– apareció a mediados del siglo XV en la capilla borgoñona, pero también en la hispana, según Fallows y Josep María Gregori,<sup>70</sup> y sería fundamental para el caso de las misas de Peñalosa. Simon Ravens también destaca esta distinción y defiende que los primeros utilizaban sobre todo el registro de la denominada en la terminología anglosajona «head voice» –que es una técnica donde el sonido resuena en la cabeza cuando se proyecta, lo que se ha identificado durante mucho tiempo el *falsetto* de las voces masculinas– y «tenor altino» –tenor agudo con registro de contralto, que probablemente utilizara la «chest voice» o «voz de pecho», impostando el ámbito más agudo de la modalidad–.<sup>71</sup> En su libro se muestran las distintas opiniones acerca del término *falsetto*, que algunos investigadores identifican con un tono ligero dentro del registro natural alto –o lo sería el registro más agudo dentro del ámbito de la «voz de pecho» (registro central de la voz masculina, opuesto al «voz de cabeza» o falsete)–; dicha suposición no implicaría un cambio de registro indistinguible y se daría en muchos casos

---

<sup>66</sup> Juan RUIZ JIMÉNEZ: «From *Mozos de coro* towards *Seises*: Boys in the Musical Life of Seville Cathedral in the Fifteenth and Sixteenth Centuries», en Susan Boynton y Eric N. Rice (eds.), *Young Choristers, 650-1700*. Boydell & Brewer Ltd, 2008, pp. 94-95.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>68</sup> KNIGHTON: *Música y músicos...*, pp. 140-141.

<sup>69</sup> ARIZA MONTERO-CORACHO: *Bosquejo biográfico...*, p. 50.

<sup>70</sup> Josep Maria GREGORI: «Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de cantus y altus en el tránsito del Renacimiento al Barroco», *Revista de Musicología*, vol. 16, nº 5, *XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones*, (1993), pp. 2770-2781; David FALLOWS: «Specific information on the ensembles for composed polyphony, 1400-1474», en Stanley Boorman (ed.), *Studies in the Performance of Late Medieval Music*. Cambridge University Press, 2008.

<sup>71</sup> La terminología anglosajona de «head voice» y «chest voice» se ha traducido por el equivalente castellano de «voz de cabeza» y «voz de pecho». Véase Simon RAVENS: *The Supernatural Voice: A History of High Male Singing*. Boydell & Brewer Ltd, 2014, pp. 9-10.

de la música barroca francesa.<sup>72</sup> Sin embargo, Ravens indica que ese cambio supone un tercer registro, o «voz mixta», que se sitúa entre los dos ámbitos («voz de pecho» y «voz de cabeza») y que varía en función de las características vocales de cada cantor.<sup>73</sup> La conclusión a la que el autor llega es que cada voz es completamente distinta, con un cambio de registro entre la «voz de cabeza» y «voz de pecho» situado en lugares diferentes según el cantor.<sup>74</sup>

El último artículo de Andrew Parrott avanza algunas novedades a este respecto. Apoyado en numerosos testimonios históricos, el investigador considera que la voz interpretada por el altus seguía siendo la de un tenor con un ámbito agudo ampliado desde su registro natural –es decir, un tenor que imposita las notas agudas desde la «voz de pecho», sin necesidad de recurrir al falsete–.<sup>75</sup> Además, teoriza acerca de las voces mudadas –una terminología que aparece en numerosas fuentes europeas, incluidas las hispanas–, las cuales se identifican con aquellas voces masculinas que acaban tener un cambio a la tesitura de la voz adulta y que, por tanto, pierden gran parte del registro de voces blancas.<sup>76</sup> Por tanto, todo parece indicar que en ningún momento se permitiera realizar el falsete, sino que el cantor debería impositar la voz hacia el agudo desde su registro natural.

Una fuente que muestra la utilización de esta tipología de voces mudadas en el ámbito ibérico es el documento sobre las cláusulas de la Colegiata de Osuna. En estas se indica que esta tipología vocal debía cantar la voz *superius* de la siguiente manera:

Que no tenga muy alta voz porque en la capilla del Sepulcro no se ha de cantar con posturas extremas sino movidas hasta quince puntos no mas y por esto se sufre que siendo gentil cantor pase aunque no tenga demasiado alto; que aunque no sea muy diestro ni gran cantante medianamente se pasará con él.<sup>77</sup>

Por tanto, todo parece indicar que la voz que precisaban para el tiple o la *superius* no tenía por qué tener el ámbito agudo. A su vez, se describía «que tenga gentil voz y cante de buen aire y se menee con gracia y con algunos quiebros en la voz ya que no tenga garganta, el cual dicho tiple siendo buena pieza se le disimularán estas faltas y defectos», o también pedían que no fuese «ni muy llena, ni voz larga, para cantar en torno a 20 puntos –es decir, más de dos octavas–, cuando en la capilla no se deben exceder los 15

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 118-119.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>75</sup> PARROTT: «Falsetto beliefs...», pp. 79-110.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 90-93.

<sup>77</sup> ARIZA MONTERO-CORACHO: *Bosquejo biográfico...*, p. 50.

puntos (dos octavas)».<sup>78</sup> Estos testimonios indican que la colegiata necesitaba una voz reducida en ámbito y en potencia para el tiple, lo que no es un indicativo para las catedrales o capillas regias. Sin embargo, estas voces mudadas podrían cumplir su función cantando octava grave las alturas originales de la voz superius, con la finalidad de no cometer errores interpretativos intentando cantar con «voz de cabeza». Se desconoce el significado de «no tener garganta», que quizás podría revelar la omisión de una voz gutural y la preferencia por el timbre redondo.

Por último, en las cláusulas de la Colegiata de Osuna se muestra una de las primeras menciones a la tipología de voces masculinas del castrado (*castrato* en italiano), después de la que apareciera en 1506 en la catedral de Burgos: «La cual todo mandarin guardar de aquí adelante, e que tomen un mozo tresado, que nombrará el señor provisor, caponado, que tiene buena voz, por mozo de coro».<sup>79</sup> Según John Rosselli en *NG*, la práctica de la castración se limitó a Italia, pero pudo haberse originado en España; según el investigador, los primeros documentos que hacen referencia a ellos aparecen en Ferrara y Roma en torno a 1550-1560.<sup>80</sup> Las cláusulas señalan «que la Capilla busque un tiple que no sea capado porque todos cantan de mala gana, sino que sea tiple mudado [...]»,<sup>81</sup> por lo que, a pesar no aceptar la tipología de voces de castrados, parece que ya desde comienzos hasta mediados del siglo XVI se normalizó el uso de estas voces en la polifonía de muchas instituciones eclesiásticas y probablemente se exportaran a Italia posteriormente.

En cuanto al empleo del órgano, la misma fuente donde se relatan las exequias a Juan II que se han mencionado anteriormente revelaba el uso de dicho instrumento para acompañar la misa en honor al milagro que hizo san Severo en la pierna del rey Martín (2 de junio de 1512 en la catedral de Barcelona).<sup>82</sup> A su vez, ya se mostró en el capítulo 1 cómo el empleo del órgano para la interpretación de misas estaba a la orden del día en la capilla borgoñona durante el viaje de Felipe de Habsburgo y Juana de Castilla a la

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>79</sup> Ángel MEDINA: *Los atributos del capón: imagen histórica de los cantores castrados en España*. Madrid, ICCMU, 2001, p. 48.

<sup>80</sup> John ROSSELLI: «Castrato», *NG*. Edición online (consultada el 26/04/2017).

<sup>81</sup> ARIZA MONTERO-CORACHO: *Bosquejo biográfico...*, p. 50.

<sup>82</sup> «Sed non defatigati ad Barcinonensem Ecclesiam rediere ubi missa major seu alta ac sermo cum organo musicorum quorum cantus et caetera solemnitates ex voto celebratae fuere recóndito proprius Severi corpore cum XVIII clavis sui martyrii infrascripti in quadam urna posita ad latus dextrum retabuli Sanctae Crucis Ecclesiae Barcinonensis». *Ibid.*, pp. 339-340.

Península.<sup>83</sup> También les *Ordenaçons* en la primera mitad del siglo XV recogen las festividades en las que el organista debía tañer en la capilla aragonesa durante las vísperas y las misas: la Navidad, la Circuncisión, la Epifanía, la Pascua, el día de la Ascensión, Pentecostés, la Trinidad, el Corpus Christi y otras fiestas del calendario litúrgico y santos locales.<sup>84</sup>

En el ámbito catedralicio, las innovaciones técnicas desde el siglo XV hasta mediados del siglo XVI (con la introducción del teclado partido) supusieron el auge del instrumento en el culto diario.<sup>85</sup> El servicio propiamente dicho del organista era la celebración de la misa y vísperas, desde la segunda mitad del siglo XV.<sup>86</sup> Si la introducción de los órganos se daba en las festividades más importantes, que era donde la polifonía estaba presente, eso quiere decir que probablemente se integraran como una voz más dentro del tejido contrapuntístico de las composiciones.

### Mensuraciones y rítmica

La cuestión de las mensuraciones y la rítmica ha sido poco tratada por la literatura musicológica desde el volumen de referencia en notación de Willy Apel.<sup>87</sup> Anna Maria Busse-Berger, como eminencia tras la publicación de su libro *Mensuration and Proportion Signs*, ha estudiado los tratados que hacen referencia a los signos de mensuración, los orígenes del sistema y las proporciones desde *ca.* 1320 a *ca.* 1560.<sup>88</sup> Después de su publicación le han seguido otros autores puntualizando más datos sobre este parámetro, como Ruth I. DeFord, Jane M. Hardie, Anne Smith, el volumen editado por Howard Mayer Brown y Stanley Sadie, o algún estudio específico de Edward Wickham.<sup>89</sup>

---

<sup>83</sup> «Los cantores del rey cantaron la misa en discanto y con los órganos y no cantaron nada los cantores de monseñor», en CCXCVIII Codex Ms. N° 3410 (Hist. Prof. 623), en J. CHMEL, *Reise des Erzherzogs...*, vol. II, f. 59. Transcrito y traducido en María Concepción PORRAS GIL: *De Bruselas a Toledo...*, pp. 500-501.

<sup>84</sup> KNIGHTON: *Música y músicos...*, p. 128.

<sup>85</sup> José LÓPEZ-CALO: *La música en las catedrales españolas*. Ediciones del ICCMU, 2012, pp. 271-273.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 271-274.

<sup>87</sup> Willi APEL: *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*. Cambridge, Massachusetts, The Medieval Academy of America, 1949.

<sup>88</sup> Anna Maria BUSSE BERGER: *Mensuration and proportion signs: origins and evolution*. Nueva York, Oxford University Press, 1993.

<sup>89</sup> Ruth I. DEFORD: «Tempo Relationships between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century», *Early Music History*, vol. 14 (1985), pp. 1-51; ID: *Tactus, Mensuration, and Rhythm in Renaissance Music*. Cambridge University Press, 2015; Jane Morlet HARDIE: «Proto-Mensural Notation in Pre-Pius V Spanish Liturgical Sources», *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 39, Fasc. 2/4 (1998), pp. 195-200; SMITH: *The Performance of 16th-Century...*; BROWN y SADIE, (eds.): *Performance Practice: Music before 1600...*; WICKHAM: «Finding closure: performance issues in the Agnus Dei of Ockeghem's *Missa L'homme armé*», *Early Music*, Vol. 30, No. 4 (Nov., 2002), pp. 593-607, entre otros.

El teórico Adam de Fulda en *De musica* (1490) señala «el *tactus* es el movimiento continuo de la medida contenida en el compás [...] No es otra cosa que la necesaria y apropiada medida de *modus*, *tempus* y *prolatio*».<sup>90</sup> Según Anne Smith, ante la ausencia de barras de compás, la notación mensural evita la tendencia a interrumpir las líneas melódicas como ocurre en la concepción del sistema actual. Según las palabras de Ruth DeFord, «la elección del *tactus* podría depender de la preferencia del director, de la costumbre local, de la habilidad de los cantantes o del carácter rítmico de una pieza»,<sup>91</sup> a lo que también se sumaría la elección del compás elegido por el editor de música antigua.

También a finales de la Edad Media, el escritor Conrad von Zabern –preocupado en los estándares del canto llano– indica que el tempo de los cantos debería reflejar la solemnidad de la festividad: «cuanto más importante sea la fiesta, el tempo del canto irá más despacio». A su vez, existía el efecto *ritardando* actual, lo que refiere a melodías deceleradas hasta el final (*commemoratio brevis*).<sup>92</sup> Sin embargo, estas referencias tienen que ver con el canto llano y se desconoce si los mismos preceptos se aplicaban igualmente a la polifonía.

En cuanto a los signos de mensuraciones, Matheo de Aranda destaca tres tipos distintos, de los que se generarían otros derivados de los primeros:

[...] porque si todo se vuiera de cantar por la primera manera de compas todo fuera igualdad: y no usaramos de ninguna proporcion y siguiendo las dichas tres maneras de compas de la segunda manera a la primera es dupla proporcion: y de la tercera manera a la segunda es sexquialtera proporcion: y tripla a la primera: de las quales proporciones resultan otras munchas. y cada manera de compas muestra su Harmonia y diferencia y Melodia y gracia de canto: Por lo qual es bien seguir las dichas tres maneras de compas quando se demostraren: y no ir contra toda orden y composicion de proporciones.<sup>93</sup>

Por tanto, existen tres proporciones distintas según el tratadista: la dupla (2:1), la sesquiáltera (3:2) y la tripla (3:1) entre los diferentes cambios de mensuraciones, y de la división de estas tres maneras se extraerían las demás relaciones. En las misas de Peñalosa

---

<sup>90</sup> «Tactus est continua motio in mensura contenta rationis and Nihil enim aliud est, nisi debita et conveniens mensura, modi, temporis et prolationis» citado en Adam DA FULDA: *De Musica*, 1490; en Martin Gerbert (ed.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. St. Blasien, 1784; facsímil Milan, 1931, vol. 3, p. 362. Citado en SMITH: *The Performance of 16th-Century...*, p. 55-56.

<sup>91</sup> DEFORD: «Tempo Relationships...», pp. 3-4.

<sup>92</sup> David HILEY: «Chant», en Howard Mayer Brown y Stanley Sadie, (eds.), *Performance Practice: Music before 1600*. North/Grove Handbooks in Music. Nueva York, W. W. Norton, and Co., 1989, vol. 1, p. 44.

<sup>93</sup> Matheo DE ARANDA: *Tractado de canto mensurable y contrapuncto*. Lisboa, 1535, signatura: d2-d3, visto en la web Trémir: [http://www.ums3323.paris-sorbonne.fr/TREMIR/TReMiR\\_Espagne/17\\_T3\\_start.htm](http://www.ums3323.paris-sorbonne.fr/TREMIR/TReMiR_Espagne/17_T3_start.htm) (consultada el 27/02/2017).

los cambios de mensuración más frecuentes se producen entre *tempus* perfecto e imperfecto y a la inversa. El conflicto en la interpretación se da en la relación entre los valores cuando se producen dichos cambios, es decir, al elegir cuál es la proporción que se debe utilizar entre las figuras.

El tratadista Lanfranco (1533) ya señala las dos posibilidades principales: o bien manteniendo el *tactus* entero o bien manteniendo el valor del pulso escrito.<sup>94</sup> Como señala Busse-Berger, cuando el *tempus* perfecto e imperfecto ocurre simultáneamente, lógicamente la relación del *tactus* se equipara entre ellos; sin embargo, cuando se produce de forma sucesiva existe un mayor conflicto.<sup>95</sup> En el estado de la cuestión de Busse-Berger sobre este tema, señala que ningún investigador ha respaldado la equivalencia de semibreve para el cambio de *tempus*, pero sí es habitual ver la equivalencia de mínimas y breves.<sup>96</sup>

Para la relación sesquiáltera, es decir, 3/2, DeFord explica las tres diferentes interpretaciones descritas por Pietro Aaron:

Correcta, sesquiáltera normal: C (o O)	$\diamond = \frac{3}{2} \begin{array}{c} \text{   } \\ \diamond \diamond \diamond \end{array}$
Sesquiáltera incorrecta, interpretada como proporción triple C (o O)	$\diamond = \frac{3}{2} \diamond \diamond \diamond$
Sesquiáltera difícil e inusual de dos <i>tactus</i>	$\diamond \diamond = \frac{3}{2} \diamond \diamond \diamond$

Tabla 5.1. Interpretaciones de la proporción sesquiáltera de Pietro Aaron en *Thoscanello de la musica*.<sup>97</sup>

De tal manera, toda sesquiáltera se forma con tres mínimas que equivalen a una semibreve, y no se debe confundir con la proporción 3:1, o *proportio tripla* (el segundo caso) o con la relación dos *tactus* o tiempos de semibreve como equivalentes a tres (el tercer caso).<sup>98</sup> En cualquier caso, la relación sesquiáltera siempre propone que una breve de la mensuración anterior –ya bien sea con *tempus* perfecto o imperfecto– equivaldría a la breve del siguiente cambio mensural:

$$\text{Si } C \text{ H} = O \text{ H}, \text{ entonces } C \diamond \diamond = O \diamond \diamond \diamond$$

<sup>94</sup> G. M. LANFRANCO: *Scintille di musica*. Brescia, 1533. Citado por DEFORD: «Tempo Relationships...», p. 10.

<sup>95</sup> BUSSE BERGER: *Mensuration and proportion signs...*, pp. 51-52.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>97</sup> Transcrito en DEFORD: «Tempo Relationships...», p. 8.

<sup>98</sup> DEFORD: «Tempo Relationships...», p. 8.

En las misas de Peñalosa, esos cambios del *tempus imperfectum* a *perfectum* se muestran en la inserción de mensuraciones ternarias y de coloraciones de manera simultánea en secciones de *tactus* binario, así como en la sección «Cum Sancto Spiritu» del Gloria, a modo de coda ternaria. Domingo Marcos Durán destaca esta sección –con el ejemplo de una pieza homónima a tres voces– como la propicia para usar diferentes proporciones de manera simultánea, lo que devendría en la equivalencia de breve igual a breve.<sup>99</sup>

Como señala Busse-Berger, también se producen relaciones de sesquitercia (4:3) entre O y ∩, donde una breve del ternario equivaldría a dos del binario y su subdivisión en semibreves sería 3=4.<sup>100</sup> Sin embargo, estas relaciones no son tan comunes en las mensuraciones utilizadas por Peñalosa. La más común en el repertorio del compositor hispano es C2, mientras la mayoría de compositores extranjeros e hispanos de su generación utilizaban C como signo de mensuración binaria predeterminado. Según Apel y DeFord la equivalencia es la misma entre ambas mensuraciones.<sup>101</sup> Un tratado anónimo de mediados del siglo XV, *Tractatus de musica plana et mensurabili*, señala «también el signo de disminución [C2] es equivalente a C; del mismo modo, Ø es O2 de acuerdo con los cantores modernos».<sup>102</sup> Se desconoce, por tanto, el motivo por este signo de mensuración predilecto en la obra del hispano.

Son muchos los teóricos de finales del siglo XV y principios del XVI que favorecen la equidad entre breves en los cambios mensurales: Guilielmus, Ramos de Pareja, Guillermo de Podio y, más tarde, Spataro, Lanfranco y Pietro Aaron en el *Lucidario in musica di alcune oppenioni antiche et moderne con le loro oppositione & resolutioni*. Sin embargo, ni Tinctoris en *Proportionale Musices*, ni Gaffurio en *Practica musicae*, ni Aaron en sus *Libri tres de Institutione harmonica* y el *Thoscanello de la Musica* respaldan esa teoría rítmica, sino que proponen el cambio a través de la igualdad entre mínimas.<sup>103</sup> Como señala Busse-Berger, el resultado acaba alargando o acortando el tiempo del *tactus*, pues para Tinctoris las breves imperfectas no pueden igualarse a las perfectas en los

<sup>99</sup> Véase la tesis de Santiago GALÁN: «La teoría de canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español: La *Sumula de canto de organo* de Domingo Marcos Durán como modelo». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014, p. 174.

<sup>100</sup> BUSSE-BERGER: *Mensuration and proportion signs...*, p. 55.

<sup>101</sup> APEL: *The Notation of Polyphonic...*, p. 172; DEFORD: «Tempo Relationships...», p. 16.

<sup>102</sup> «Eciam illud signum diminucionis [C2] equivalent huic C; similiter illud Ø huic O2 secundum modernissimos cantores». Anónimo: *Tractatus de musica plana et mensurabili* en Richard J. WINGELL: «Anonymous XI (CS III): An Edition, Translation, and Commentary». Tesis doctoral, University of Southern California, 1973, vol. I, pp. 1-173. CITADO en DEFORD: *Tactus, Mensuration...*, p. 124.

<sup>103</sup> Véase la tabla en *Ibid.*, p. 58.

cambios de *tempus*. Sin embargo, los autores hispanos Ramos de Pareja, Marcos Durán (aunque de manera indirecta en sus escritos), Guillermo del Puerto, Diego del Puerto, entre otros, seguirían los preceptos de la equivalencia de la breve y no corroborarían la de Tinctoris y Gaffurio.<sup>104</sup>

Según Alejandro E. Planchart, la equivalencia a la breve la calificaría dentro de la «tradición italiana» mientras que las mensuraciones proporcionales o las equivalencias a la mínima formarían parte de la «tradición francesa». Para el autor, esta correspondencia con las diferentes prácticas nacionales proviene de antaño, del sistema notacional del Trecento, sin dar cabida a la tradición hispana, que tendría su asociación directa con la italiana.<sup>105</sup> Ante la falta de pruebas de Planchart y dada la importancia de fuentes hispanas, Santiago Galán —que contrastó las visiones de la tratadística hispana con la europea— propone una «tradición del Sur» doble: la relacionada con la práctica escrita (más compleja, de la que se derivan los cambios a través de proporciones) y la de tipo oral (más sencilla y relacionada con el nivel rítmico de la música popular, donde imperan las hemiolas y la equivalencia de breves).<sup>106</sup>

Aunque la tratadística hispana haga hincapié en la equivalencia a la breve en los cambios mensurales, «tanto Ramos como Marcos Durán admiten la posibilidad de dar el compás en cualquiera de las tres figuras: la breve, la semibreve o la mínima», según las palabras de Galán.<sup>107</sup> Quizá en un momento en el que la concepción rítmica estaba cambiando paulatinamente con las nuevas ideas de Tinctoris y Gaffurio, la música litúrgica hispana —con numerosos cambios de *tempus* del binario al ternario y a la inversa— comenzó a ser susceptible de adaptarse a los preceptos innovadores europeos. Por tanto, ante la cantidad de visiones y el contraste de tratados, se pueden adaptar los cambios mensurales a cualquiera de las dos opciones para el caso de las misas de Peñalosa. Sin embargo, la más adecuada según Galán y Busse-Berger se configuraría sobre la equivalencia a la mínima en casi todas las secciones, con la excepción de las partes finales de cada movimiento con cambio al ternario como ocurre en el prototípico «Cum Sancto» en *tempus perfectum*, con la consecuente aceleración del pulso al igualar la breve binaria a la ternaria.

---

<sup>104</sup> GALÁN: «La teoría de canto de órgano...», pp. 173-174.

<sup>105</sup> PLANCHART: «Tempo and proportions»..., p. 135.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 177.



## Modalidad y *Musica ficta*

El sistema modal en el Renacimiento está sujeto a diversas variables heterogéneas y cambiantes con el paso del tiempo. La teoría modal provenía de los preceptos de la tratadística medieval y continuó con ciertas precauciones en el sistema musical de mediados del siglo XVI.<sup>108</sup> Al fin y al cabo se trata de una organización de las alturas sonoras a través de escalas o de fórmulas melódicas preexistentes, como afirma Alern.<sup>109</sup> Sin embargo, para el sistema de la polifonía intervendrían muchos más factores.

Para Tinctoris, a finales del XV (época que más interesa conocer para los aspectos prácticos de las misas de Peñalosa), el carácter modal de una obra –y sobre todo en el caso de la música sacra– lo determina la voz del tenor donde, generalmente, se encuentra el *cantus firmus*. Por tanto, generalmente la *finalis* determinaría el modo en el que está escrita la composición polifónica.<sup>110</sup> Poco a poco, con el avance del siglo XVI, se consideraría como *finalis* la nota fundamental del acorde final de la composición polifónica.<sup>111</sup>

Con la adición de alteraciones accidentales y el desarrollo de la *semitonía subintelecta*, los modos mixtos –aquellos que exceden más de la octava en las voces y se extienden desde el auténtico al plagal– y los transportados, el sistema modal se fue modificando hacia la teoría de los doce modos propuesta por Glareano y Zarlino. Margaret Bent indica que la *musica ficta* –en oposición a la *musica vera*– designa las extensiones «fingidas» del sistema hexagonal contenidas en la llamada mano guidoniana; y a su vez requería que los intérpretes integraran –bajo la formación (de contrapunto y los criterios melódicos)– un sistema de notación no prescriptiva, con el fin de asegurar la

---

<sup>108</sup> Véanse los estudios de Nicolás MEEÛS: «Mode et Système. Conceptions ancienne et moderne de la modalité», *Musurgia*, vol. 4 (1997), pp. 67-80 y *Théorie modale. Moyen Âge et Renaissance*. Cahiers de cours «Théorie et évolution du langage musical». París, Universitat Paris-IV, 2005 o Harold POWERS: «Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 34 (1981), pp. 428-470, así como Franz WIERING: *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, 2001; ID y Harold POWERS: «Mode, §II: Medieval modal theory», *NG*. Edición online (consultada el 02/03/2017).

<sup>109</sup> Xavier ALERN: «La *musica ficta* en la polifonía renaixentista hispánica a través de les adaptacions instrumentals». Tesis doctoral, Universidad Autònoma de Barcelona, 2015, p. 69.

<sup>110</sup> «Unde quando missa aliqua vel cantilena vel quaevis alia compositio fuerit ex diversis partibus diversorum tonorum effecta, siquis peteret absolute cuius toni talis compositio esset, interrogatus debet absolute respondere secundum qualitatem tenori, eo quod omnia compositionis sit pars principales ur fundamentum totius relationis». Traducción: «Entonces, cuando una misa o una cantilena o cualquier otra composición esté compuesta de diversas partes y diversos tonos, si alguien pregunta a qué tono pertenece aquella composición en su conjunto, aquel preguntado debe contestar por el conjunto según la base de la calidad del tenor, pues este es la parte principal de toda composición y el fundamento de toda relación [entre las partes]». Johannes TINCTORIS: *Liber de natura et proprietate tonorum*, cap. 24. Citado en MEEÛS: *Théorie modale...*, cap. 3, p. 37.

<sup>111</sup> ALERN: «La *musica ficta* en la polifonía renaixentista...», p. 71.

perfección de las consonancias y la resolución correcta de las cadencias.<sup>112</sup> Esta utilidad es la aceptada por los investigadores especialistas en la *semitonía subintelecta*.

También son numerosos los estudios que han tratado la *musica ficta* en la obra de Josquin debido a la gran cantidad de intabulaciones que existen de su corpus. Entre otros Willi Apel, Charles Warren Fox, Marc Honegger, Howard Mayer Brown, Robert Toft, Vincent Arlettaz o Bent<sup>113</sup> así como Karol Berger para la referida por los teóricos hispanos.<sup>114</sup> Todos estos estudios se trataron detenidamente en la tesis de Xavier Alern, que analizó cincuenta y dos adaptaciones instrumentales de música sacra y profana de siglo XVI para determinar la normatividad de los usos de la *musica ficta* y las diferencias de estilo entre las personalidades de los instrumentistas.<sup>115</sup>

Con el fin de resumir algunos aspectos de la *musica ficta* para el acercamiento de las misas a la interpretación histórica, a continuación, se exponen las tres causas principales por las que se añaden alteraciones según la tratadística:

- La *causa instrumentis* y las armaduras: se trata de aquella añadida como armadura al principio del pentagrama, después de la clave. También se dan casos de armaduras parciales –dadas en casi todas las voces de la composición menos en alguna, generalmente la superius– donde la interpretación se complicaría y probablemente se añadirían alteraciones cuando fuere necesario de forma improvisada.<sup>116</sup>
- La *causa necessitatis* o la producida cuando se añaden alteraciones para evitar los intervalos no deseados –sobre todo, el tritono–, primero en la monodia y

---

<sup>112</sup> Margaret BENT y Alexander SILBIGER: «Musica ficta [musica falsa]», *NG*. Edición online (consultada el 02/03/2017).

<sup>113</sup> Willi APEL: *Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. Und 16. Jarhunderts*, Berlín, 1936. Edición moderna: Baden-Baden, Valentin Koerner, 1972; Charles WARREN: «Accidentals in vihuela tablatures», *Bulletin of the American Musicological Society*, vol. 4 (1940), pp. 22-24; Marc HONEGGER: *Les messes de Josquin des Prés dans la tabulature de Diego Pisador (Salamanque, 1552): contribution à l'étude des altérations au XVIe siècle*. Tesis doctoral, París, 1970, 2 vols.; Howard Mayer BROWN: *Instrumental Music Printed Before 1600: a Bibliography*. Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1965; Robert TOFT: *Aural Images of Lost Traditions. Sharps and Flats in the Sixteenth Century*. Toronto, University of Toronto Press, 1992; Vincent ARLETTAZ: *Musica ficta. Une histoire des sensibles du XIIIe au XVIe siècle*. Sprimont, Mardaga, 2000; Margaret BENT: «Diatonic Ficta», *Early Music History*, vol. 4 (1984), pp. 1-48; ID: *Counterpoint, Composition and Musica Ficta*. Routledge, 2013.

<sup>114</sup> Karol BERGER: *Musica Ficta. Theories of accidental inflections in vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987. También Soterraña Aguirre ha estudiado el caso de la *semitonía* en las cadencias de las misas de Morales que se encuentran transcritas para vihuela por Fuenllana en *Orphénica Lyra* (1554). Soterraña AGUIRRE RINCÓN: «El uso de la *semitonía* en las cláusulas de las secciones de misas de Morales transcritas por Fuenllana», en A.A.V.V. (eds.), *Los Instrumentos Musicales en el Siglo XVI (I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del Siglo XVI)*. Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997.

<sup>115</sup> ALERN: «La *musica ficta* en la polifonía renacentista...».

<sup>116</sup> *Ibid.*, pp. 111-112.

luego en la polifonía.<sup>117</sup> Para ello generalmente se añade un bemol para aumentar o rebajar dicha distancia en cuarta aumentada o quinta disminuida, respectivamente. Del mismo modo ocurría con otros intervalos aumentados o disminuidos similares, los denominados «fa contra mi» o «mi contra fa» por Tomás de Santa María, cuya sonoridad simultánea o sucesiva se evitaba con la adición de alteraciones.<sup>118</sup>

- La *causa pulchritudinis*: se trata del uso estético de la *semitonía*, relacionado sobre todo –pero no exclusivamente– con la elevación de determinados grados de la gamma para acercarlos a las notas estructuralmente importantes en cadencias episódicas o finales. Lowinsky fija tres motivos por los cuales se introducen alteraciones: 1) la elevación de la sensible en la fórmula cadencial; 2) la regla de propincuidad, es decir, la aproximación a una consonancia perfecta en dos voces a través de una consonancia imperfecta; 3) acabar con una cadencia completa de tríada.<sup>119</sup>

La tesis de Alern, si bien es esclarecedora para entender la práctica oral en este parámetro, se basa en fuentes –tanto documentales como musicales– posteriores a la época investigada en esta tesis. Como señala el investigador «avanzado el siglo XVI, el modelo mental de los hexacordos y la mano guidoniana se fue abandonando a favor de una nueva representación: la de los instrumentos de teclado, donde el sistema diatónico se identificaba con las teclas blancas y el de la *musica ficta* o de las “conjuntas” con las teclas negras».<sup>120</sup> Sin embargo, a principios del siglo XVI existirían pocas intabulaciones: para las misas de Peñalosa, únicamente el *Arte novamente inventada para aprender a tanger* de Gonzalo de Baena que poca información sobre la *semitonía* puede ofrecer. Tampoco se podría interpretar el repertorio de esta época según las directrices de los tratados de mediados del siglo XVI pues, como señaló Margaret Bent, la aplicación de las distintas causas y el añadido de accidentales se desvinculaba del sistema hexacordal de la época de Josquin.<sup>121</sup> Se debe recordar que la *musica ficta* alteraba y cambiaba progresivamente la teoría modal desde el inicio del *Cinquecento* y dependía de una tradición oral aún no sistematizada por la tratadística. Como señala Tinctoris en

---

<sup>117</sup> BENT: «Musica ficta [musica falsa]», *NG*. Edición online (consultada el 02/03/2017).

<sup>118</sup> ALERN: «La *musica ficta* en la polifonía renaixentista...», p. 119.

<sup>119</sup> Edward Elias LOWINSKY: *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*. Nueva York, 1946. Visto en BENT: «Musica ficta [musica falsa]», *NG*. Edición online (consultada el 02/03/2017).

<sup>120</sup> ALERN: «La *musica ficta* en la polifonía renaixentista...», p. 175.

<sup>121</sup> BENT: «Musica ficta [musica falsa]», *NG*. Edición online (consultada el 02/03/2017).

*Diffinitorium* (1472) acerca de la *semitonía subintelecta*, se trata de «una forma de cantar fuera del orden regular de la mano [guidoniana]»<sup>122</sup> y, por tanto, habría que esperar a las fuentes de música instrumental posteriores en conjunción con tratados hispanos que desvelan mayor información sobre este parámetro: *Arte Tripharia* (1549-1550) y la *Declaracion de Instrumentos Musicales* (1555) de Juan Bermudo, el *Arte de Tañer Fantasia* (1565) de Tomás de Santa María y, en el ámbito europeo –pero con gran influencia en la tratadística hispana posterior–, *Le Istitutione Harmoniche* (1558) de Gioseffo Zarlino.

La posible solución para la *musica ficta* en esta guía historicista es la interpretación según las bases extraídas de los tratados de Ramos de Pareja, *Musica practica* (1482), y Pietro Aaron, *Libri tres de institutione harmonica* (1516) y el suplemento del *Thoscanello de la musica* (1529), explicadas por Karol Berger.<sup>123</sup> Según Ramos de Pareja, las accidentales se requerían por la relación vertical y horizontal por el intervalo «Mi contra Fa» o el tritono. Las implicaciones en la causa *pulchritudinis* –que no tienen por qué estar representadas en el manuscrito– vendrían en progresiones como Do-Re contra Mi-Re donde el Do debe ir sostenido hacia la *finalis* Re.<sup>124</sup> De manera similar, ya entrado el siglo XVI, Aaron indicaba en su *Libri tres de institutione harmonica* que el signo de *diesis* se escribía en la sensible de una cláusula para el beneficio de los músicos menos experimentados, así como en la tercera del acorde para formular la cadencia picarda.<sup>125</sup> El autor explica que entre los músicos de su tiempo existe la controversia de si las accidentales deben ir notadas o no a lo que él opina que deberían ir para la ayuda de los principiantes, con el fin de evitar el tritono melódico a través de los bemoles u ofrecer la sensible o la tercera picarda alterada en diversas cadencias.<sup>126</sup>

En aquel momento también predominaba la hegemonía del sistema de tres hexacordos: Fa, Sol y Do, que finalmente la tratadística representó en dos formas distintas: la *scala ♯ duralis* –donde el Si<sup>♯</sup> tendrá preferencia sobre el bemol– y la *scala ♭ mollis* –aquí el Si<sup>♭</sup> tendrá prioridad–; también se atiende a una tercera posibilidad, la *scala*

<sup>122</sup> «Cantus praeter regularem manus traditionem editus», citado en *Ibid.* (consultada el 02/03/2017).

<sup>123</sup> BERGER: *Musica Ficta...*, pp. 49-50; 163-164.

<sup>124</sup> «Quod si depingatur, debet sic figurari (do #)», citado en Bartolomé RAMOS DE PAREIA: *Musica practica*, ed. Johannes Wolf. Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, 2. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1901, p. 66.

<sup>125</sup> Pietro AARON: *Libri tres de institutione harmonica*. Bolonia, Benedetto di Ettore, 1516, fol. 50v, citado en BERGER: *Musica Ficta...*, pp. 163-164.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 164.

*ficta* con dos bemoles para los hexacordos Fa y Sib.<sup>127</sup> Como refiere Bent, las implicaciones de este sistema cambian generalmente el estado del Si convirtiéndolo en bemol cuando se produzca el hexacordo *mollis* y de los sostenidos cuando sea la causa *pulchritudinis*, pero es difícil aplicar ante la disparidad de visiones entre algunos teóricos de la época: los conservadores que prefirieron el sistema de los tres hexacordos y los que lo hicieron avanzar hacia las causas explicadas anteriormente, derivadas de este sistema a mediados del siglo XVI.

### La alineación de la letra

De todos los parámetros, quizá la alineación de la letra sea el que mayor problemática ha suscitado en la historiografía musical. Existen algunos trabajos clásicos como el de Gilbert Reaney, Leeman L. Perkins, Don Harrán, Alejandro E. Planchart, Rebecca Gerber o Honey Meconi que abordan este aspecto dentro de la problemática del repertorio del siglo XV.<sup>128</sup> Como señala esta última investigadora, los manuscritos e impresos musicales contienen el texto de forma imprecisa e incompleta y, a su vez, este se muestra inconsistente entre las diferentes voces.<sup>129</sup> De tal manera, los editores e intérpretes deben buscar diferentes soluciones adaptando la prosodia y acentuación textual a la correspondiente música que la acompaña. Los trabajos de Warwick Edwards, David Fallows, Christopher Page, Dennis Slavin, Lawrence Earp, Warwick Edwards y, sobre todo, la visión sintética de Timothy J. McGee son los que más pistas han aportado a la hora de abordar la interpretación de este repertorio vocal.<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> BENT: *Counterpoint, Composition...*, pp. 121-122.

<sup>128</sup> Gilbert REANEY: «Text Underlay in Early Fifteenth-Century Musical Manuscripts», en Gustave Reese y Robert J. Snow (eds.), *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His 70<sup>th</sup> Birthday*. Pittsburgh, 1969, pp. 245-251; Leeman L. PERKINS: «Toward a Rational Approach to Text Placement in the Secular Music of Dufay's Time», en Allan W. Atlas (ed.) *Papers Read at the Dufay Quincentenary Conference*. Brooklyn, 1976, pp. 103-114; Don HARRÁN: «In Pursuit of Origins: the Earliest Writing on Text Underlay (c. 1440)», *Acta Musicologica*, vol. 50 (1978), pp. 217-240; Alejandro E. PLANCHART: «Two Fifteenth-Century Songs and Their Texts in a Close Reading», *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, vol. 14 (1990), pp. 13-36; Rebecca GERBER: «Ligature and Notational Practices as Determining Factors in the Text Underlay of Fifteenth-Century Sacred Music», *Studi musicali*, vol. 20 (1991), pp. 45-68; Honey MECONI: «Is Underlay Necessary?», en Tess Knighton and David Fallows (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance Music*. University of California Press, 1992, pp. 284-291.

<sup>129</sup> MECONI: «Is Underlay Necessary?», p. 284.

<sup>130</sup> Warwick EDWARDS: «Songs without Words by Josquin and His Contemporaries», en Iain Fenlon (ed.) *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources, and Texts*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 79-92; David FALLOWS: «Secular Polyphony in the 15th Century», en Howard Mayer Brown and Stanley Sadie (eds.), *Performance Practice: Music before 1600*. The Norton Grove Handbooks in Music. Nueva York, W.W. Norton and Co., 1989, pp. 201-221; ID: «Specific Information of the Ensembles for Composed Polyphony, 1400-1475», en Stanley Boorman (ed.), *Studies in the Performance of Late Medieval Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 109-159; ID: «The Performing Ensembles in Josquin's Sacred Music», *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse*

La preocupación por este parámetro aumentó a medida que las capillas incrementaban el número de cantores progresivamente y, en consecuencia, se producían mayores errores interpretativos ante la carencia de conocimientos de los principiantes. Algunos teóricos, como Lanfranco, Vicentino, Zarlino o Stocker, aportaron numerosos argumentos sobre las reglas para las relaciones entre música/texto de manera que ya se exponían de forma sistemática en torno a 1533. Meconi hace acopio de algunas de ellas que se repiten en numerosos tratados desde los siglos XV al XVII:

1. La música debe ser acomodada a las palabras.
2. La música debe seguir la acentuación textual, prestando atención a las sílabas tónicas que se deben de adaptar a las notas largas y las átonas a las cortas.
3. La música debe ser ordenada acorde a la estructura del texto.
4. Una única sílaba debe ser asignada a una ligadura de una o más notas.
5. El cantor debe articular el texto con una respiración cuidada.
6. El compositor debe esforzarse por cuidar la alineación de los tonos a las sílabas.
7. El cantor debe esforzarse por pronunciar de manera correcta y clara.
8. En la música mensural, todas las notas sin ligadura deberían llevar su propia sílaba.
9. La primera nota larga que sigue a una serie de semimínimas o valores cortos no debería llevar una sílaba.
10. Las sílabas nunca deben repetirse en el canto llano o la música mensural.
11. Algunas veces, las semimínimas y las notas blancas que siguen a una mínima con puntillo llevan sus propias sílabas.
12. Las repeticiones de palabras están prohibidas en el canto llano.<sup>131</sup>

---

*Muziek Geschiedenis*, vol. 35 (1985), pp. 32-64; Christopher PAGE: «The Performance of Songs in Late Medieval France», *Early Music*, vol. 10 (1982), pp. 441-450; ID: «Polyphony before 1400», en Howard Mayer Brown and Stanley Sadie (eds.), *Performance Practice...*, pp. 79-104; ID: *The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France, 1100-1300*. Londres, J.M. Dent, 1989; ID: *Voices and Instruments of the Middle Ages*. Londres, J. M. Dent, 1987; Dennis SLAVIN: «In Support of "Heresy: Manuscript Evidence for the *a capella* Performance of Early 15th-Century Songs», *Early Music*, vol. 19 (1991), pp. 178-190; Lawrence EARP: «Texting in 15th-century French Chansons: a Look Ahead from the 14<sup>th</sup> Century», *Early Music*, vol. 19 (1991), pp. 195-210; Warwick EDWARDS: «Text underlay in Marguerite of Austria's chanson album Brussels 228», en Greta Moens-Haenen; Maria Kapp; *et al* (eds.), *Muziek aan het hof van Margaretha van Oostenrijk. Music at the court of Marguerite of Austria*. Peer, VZW Musica, 1987, pp. 33-47; ID: «Alexander Agricola and intuitive syllable deployment», *Early Music*, vol. 34, n° 3 (2006), pp. 409-426; ID: «Word setting in a perfect musical world: the case of Obrecht's motets», *Journal of the Alamire Foundation*, vol. 3, n° 1 (2011), pp. 52-75; Timothy J. MCGEE: «Singing without text», *Performance Practice Review*, vol. 19 (1991), pp. 1-32.

<sup>131</sup> MECONI: «Is Underlay Necessary?...», pp. 284-285.

Se deben de tener en cuenta estas directrices para la edición e interpretación del repertorio de finales del XV y principios del XVI. Sin embargo, la incorporación de melodías populares como *cantus firmus* y, por tanto, la consecuente variación hacia una nueva sintaxis en otros idiomas derivó en una modificación de dicho entramado sistemático. Como bien apunta Meconi, la habilidad de alinear la letra pertenece al campo artístico y no al científico, lo que supone que la erradicación de la alineación imprecisa se haga una tarea difícil.<sup>132</sup> Por otro lado, la música no siempre estaba al servicio de la palabra como ha demostrado la investigadora en su estudio, sino que en múltiples ocasiones hacían uso de textos fijos –como casi siempre en las misas– para exaltar las emociones a través del desarrollo polifónico, que cobraba aquí mayor protagonismo.

Por tanto, teniendo en cuenta estas ideas, en nuestra edición se propone una de esas posibilidades de alineación del texto desde el manuscrito 2-3 de Tarazona. Para casos como el Kyrie, Sanctus o Agnus Dei (los más melismáticos) el copista no repite el texto como se hace en las interpretaciones actuales;<sup>133</sup> para el Gloria o el Credo (los más silábicos) el ajuste del texto a la música en el manuscrito se vuelve imprescindible para el editor actual. Este manuscrito se encuentra en una fase de transición, al no ajustarse completamente el texto a las palabras como sí lo harán manuscritos e impresos más tardíos.<sup>134</sup> Por tanto, la versión que en el segundo volumen se propone, sigue las normas anteriormente expuestas, pero se trata de una de las múltiples opciones textuales que cualquiera de las misas de Peñalosa podría llevar.

Probablemente, el camino a recorrer sea el aprendizaje –desde los campos académico y performativo– de la lectura directa sobre el manuscrito digitalizado, pues la fuente aporta mucha más información y no está sujeta a opciones interpretativas arraigadas en diferentes ediciones sobre ella. Tanto las ligaduras, ennegrecimientos, cambios a ternario o a binario, la conciencia rítmica liberada de barras de compás, la claridad modal a la hora de introducir la *musica ficta* reglamentariamente o la opción de la libre improvisación (sobre las normas de la tratadística que refleja la tradición oral) son solo algunos parámetros cuya interpretación mejoraría si se cantara directamente desde el facsímil o la digitalización. Además, nos encontramos ante un repertorio ya memorizado cantores en la época –ya que se repetían en la liturgia diariamente–; lo que

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>133</sup> En nuestra edición se ha repetido el texto con el fin de hacer posible su interpretación por las agrupaciones de música antigua actuales.

<sup>134</sup> Se debe añadir que, para los motetes de Peñalosa en este y otros manuscritos, los copistas prestan una mayor atención a la hora de alinear el texto a la música para la expresión correcta de las palabras.

proporcionaba mayor flexibilidad interpretativa, a diferencia de otros casos como los motetes, sujetos a un texto concreto y no tan integrado como el de la misa. Por tanto, y como indica Anne Smith, si se aprendieran los conceptos básicos de la teoría musical de la época y se entendiera la música renacentista desde los propios formatos y términos históricos –inclusive las prácticas *ex tempore* de la época–, se generarían nuevos modelos más cercanos a una visión historicista.<sup>135</sup>

## 5.2. CARACTERÍSTICAS DE LA *RES FACTA* Y EL *CONTRAPUNTO ALLA MENTE*: LAS MISAS DE PEÑALOSA COMO CASO DE ESTUDIO

Como ocurre con la *musica ficta* o la alineación del texto, las llamadas polifonías *ex tempore* conllevan la improvisación de los cantores, previamente instruidos en sus instituciones. Entre las características anteriormente expuestas en el capítulo 2.1. sobre el manuscrito 2-3 de Tarazona, existe una singularidad que, en consecuencia, también afecta a las misas de Peñalosa., proponiendo algunas cadencias de las misas del compositor como casos paradigmáticos del contrapunto improvisado. Dichas cláusulas se producen en finales de sección y movimientos y comparten la prolongación musical de alguna/s de las voces, produciendo, de tal manera, un descabalgamiento contrapuntístico. Esta característica la comparten obras de otros manuscritos peninsulares –como el 12 de la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (P-Cug Mm. 12) o el Cancionero Musical de Barcelona conservado en la Biblioteca Nacional de Cataluña (E-Bbc Ms. 454)–; a diferencia de otras fuentes internacionales donde se conservan bastantes misas del repertorio franco-flamenco –como D-Ju 12, B-Br Ms. 3126, A-Wn Cod. 1783, V-CVbav, Ms. Capp. Sist. 34 y 36 y V-CVbav Ms Chigi C.VIII.234–. En estos últimos, todas las voces acaban con acorde sobre la *finalis* en el mismo *tactus*; es decir, concluyen generalmente de forma simultánea.

Esta característica notable en los manuscritos ibéricos puede ser el reflejo de una tradición oral abundante en los coros de las instituciones eclesiásticas, regias o nobiliarias. El hecho de que los copistas dejaran algunas cadencias inconclusas según las normas básicas del contrapunto –que ya venían siendo expresadas en numerosos tratados del siglo XV y principios del XVI–<sup>136</sup> muestra que los cantores podrían conocer perfectamente

---

<sup>135</sup> SMITH: *The Performance of 16th-Century...*, pp. 18-19.

<sup>136</sup> ANÓNIMO: *Ars mensurabilis et immensurabilis cantus*, 1480/82. MS, E-Ec-III-23; Diego DEL PUERTO: *Portus Musice*. Salamanca, 1504; Domingo Marcos DURÁN, *Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal práctica y especulativa*. Salamanca, c. 1504. Ed. facsímil en Joyas Bibliográficas.



cómo resolver dichos pasajes musicales a través de unos recursos de la improvisación y el uso del fabordón plenamente asentados en su tradición. En otros casos simplemente se prolongan las notas o se hacen adornos arpegiados del acorde final para concluir cada pasaje. Por tanto, los manuscritos ibéricos podrían haber sido una pauta recordatoria para el cantor versado sobre la que realizaría el *contrapunto alla mente* según la práctica hispana aprendida.

La tratadística podía ofrecer ciertas nociones sobre el «contrapunto del viso»<sup>137</sup> —o improvisación—, pero solo reproducía un sesgo de las normas básicas de la tradición oral, según Rob C. Wegman.<sup>138</sup> Sin embargo, actualmente ofrece una pauta —junto con los escasos testimonios documentales— para conocer un posible modo de proceder en la práctica interpretativa que se daba en la Europa del siglo XVI. Corroborando la opinión de Peter Schubert, se han estudiado algunas facetas del proceso compositivo, del aprendizaje en las capillas, de la improvisación del siglo XV y de mediados del siglo XVI en adelante según los documentos de algunas instituciones catedralicias, pero poco se ha investigado sobre las prácticas *ex tempore* desde el punto de vista de los tratadistas a principios del siglo XVI.<sup>139</sup> Algunos estudios tradicionales desarrollaron algunos aspectos sobre la práctica del *contrapunto alla mente* en diversas zonas geográficas basados en la tratadística y testimonios coetáneos.<sup>140</sup> Craig Wright explicó las prácticas interpretativas de la catedral de Cambrai entre 1475 y 1550,<sup>141</sup> Timothy McGee hizo lo equivalente con

---

Madrid, 1976. Fernando de ESTEVAN: *Reglas de canto plano, e contra-punto e de canto de órgano*. Sevilla, 1410. Toledo, Biblioteca Castilla-La Mancha, Ms 329; Gonzalo MARTÍNEZ DE BIZCARGUI: *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos*. Zaragoza, 1508. Ed. facs. en Joyas Bibliográficas. Madrid, 1976; ID: *Arte de canto llano y contrapunto*. Burgos, 1511; Guillelmus de PODIO: *Ars musicorum*. Valencia, 1495. Ed. facs. en Joyas Bibliográficas. Madrid, 1976; Bartolomé RAMOS DE PAREJA: *Musica practica*. Traducción de José Luis Moralejo. Madrid: Alpuerto, 1990; Francisco TOVAR: *Libro de música práctica*. Barcelona, 1510. Ed. facs. en Joyas Bibliográficas. Madrid, 1976.

<sup>137</sup> Véase la tesis de Santiago GALÁN: «La teoría de canto de órgano...».

<sup>138</sup> Rob C. WEGMAN: «From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500», *Journal of the American Musicological Society*, vol. xlix (1996), pp. 417-418.

<sup>139</sup> Anna Maria BUSSE BERGER y Massimiliano ROSSI (eds.): *Memory and Invention: Medieval and Renaissance Literature, Art and Music*. Florencia, Leo S. Olschki, 2009; Anna Maria BUSSE BERGER: «The Problem of Diminished Counterpoint» y Tim CARTER: «“Improvised” Counterpoint in Monteverdi’s 1610 Vespers», en Gioa Filocamo y M. Jennifer Bloxam (eds.), *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*. Turnhout, Brepols Publishers, 2009, pp. 17-27 y 29-35.

<sup>140</sup> Ernst FERAND: «Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque», *Annales Musicologiques*, vol. 4 (1956), pp. 129-174; Margaret BENT: «Res facta and Cantare super librum», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 36, n° 3 (1983), pp. 371-391; Bonnie J. BLACKBURN: «On Compositional Process in the Fifteenth Century», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 40, n° 2 (1987), pp. 210-284.

<sup>141</sup> Craig WRIGHT: «Performance Practices at the Cathedral of Cambrai, 1475–1550», *The Musical Quarterly*, vol. 64, n° 3 (1978), pp. 295–328.

repertorio italiano del siglo XIV, al igual que Nino Pirrotta con el del siglo XVI;<sup>142</sup> Ross W. Duffin teorizó sobre los aspectos técnicos del contrapunto simple y disminuido.<sup>143</sup> El último artículo de Canguilhem estudia las tradiciones improvisatorias según el tratadista Vicente Lusitano;<sup>144</sup> así como Valerio Morucci se centra en la improvisación en tratados del contrapunto italianos de los siglos XV y XVI.<sup>145</sup> Los últimos apuntes se han basado en la pedagogía del contrapunto y la improvisación en las instituciones renacentistas a través de tres casos de estudios de la segunda mitad del siglo XVI, estudiado por Peter Schubert;<sup>146</sup> y las técnicas de lectura contrapuntística *extempore* a dos y tres voces en el siglo XV por Niels Berentsen.<sup>147</sup>

Los estudios más recientes sobre tradición improvisatoria hispana a finales del siglo XV y principios del siglo XVI basados en la tratadística se encuentran todavía en un terreno aún bastante yermo. Giuseppe Fiorentino es el investigador que más ha desarrollado todos los aspectos de las polifonías *ex tempore* –como el fabordón y el *contrapunto alla mente*–; también ha evaluado las técnicas de improvisación propuestas en *De preceptis artis musicae*, escrito en torno a 1470 por Guilelmus Monachus; y ha examinado la difusión de estas prácticas en el territorio español e italiano durante este periodo de principios del Cinquecento.<sup>148</sup> En otro de sus trabajos investigó la importancia de la pedagogía musical en las catedrales hispanas a la hora de adquirir los conocimientos

---

<sup>142</sup> Timothy MCGEE: «*Cantare all'improvviso*: Improvising to poetry in late Medieval Italy», en Timothy McGee (ed.), *Improvisation in the arts of the Middle Ages and Renaissance*. Kalamazoo, Western Michigan University, 2003, pp. 31-70; Nino PIRROTTA: «Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 19, nº 2 (1966), pp. 127-161.

<sup>143</sup> Ross W. DUFFIN: «Contrapunctus simplex et diminutus: Polyphonic Improvisation for Voices in the Fifteenth Century», *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, vol. 31 (2007), pp. 69-90.

<sup>144</sup> Philippe CANGUILHEM: «Singing upon the Book According to Vicente Lusitano», *Early Music History*, vol. 30 (2011), pp. 55-103.

<sup>145</sup> Valerio MORUCCI: «Improvisation in Vocal Contrapuntal Pedagogy: An Appraisal of Italian Theoretical Treatises of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries», *Performance Practice Review*, vol. 18, nº 1 (2013), pp. 1-19.

<sup>146</sup> Peter SCHUBERT: «From Improvisation to Composition: Three Case Studies», en Schubert, P., Wegman, R., Menke, J., & Schubert, P. (eds.), *Improvising Early Music*. Leuven University Press, 2014, pp. 93-130.

<sup>147</sup> Niels BERENTSEN: «From treatise to classroom: Teaching fifteenth century improvised counterpoint», *Journal of the Alamire Foundation*, vol. 6, nº 2 (2014), pp. 221-242.

<sup>148</sup> Giuseppe FIORENTINO: «La música de “hombres y mujeres que no saben de música”: polifonía de tradición oral en el Renacimiento español», *Revista de Musicología*, vol. XXXI, nº 1 (2008), pp. 9-40; ID: «Música española del Renacimiento...»; ID: «Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento», en Amalia García Pérez y Paloma Otaola González (eds.), *Francisco Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 147-160. ID: «Unwritten Music and Oral Traditions at the Time of Ferdinand and Isabel», en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016, pp. 504-548, entre otros estudios del investigador.

necesarios para improvisar contrapunto.<sup>149</sup> Santiago Galán, en su tesis, realizó el estudio y edición crítica de la *Sumula de canto de organo*, escrita por Domingo Marcos Durán en 1503.<sup>150</sup> De ella se puede obtener mucha información sobre la improvisación: de un lado, ofrece una visión completa sobre la producción de teoría hispana del contrapunto, comparándola con las diferentes tradiciones europeas durante los siglos XV y XVI; de otro, reflexiona en profundidad sobre los preceptos de Durán en su tratado sobre el procedimiento del canto del viso original en la práctica hispana.

Por otro lado, un aspecto historiográfico que se debe tener en cuenta cuando se estudian las prácticas *ex tempore* es la discusión durante el pasado siglo XX acerca de los llamados centros y periferias en la difusión de teorías y prácticas musicales europeas. Al estudiar los fundamentos teóricos en la tratadística de esas diferentes tradiciones surge la disparidad entre los que eran creados en el eje central y los escritos en los territorios que, investigadores como Reinhard Strohm o Gustave Reese, han considerado periféricos.<sup>151</sup> Durante el siglo XV, los focos centrales de difusión teórica viajaban desde el ducado de Borgoña al coro papal en Roma.<sup>152</sup> Según Strohm, las tradiciones «laterales» o periféricas –aquellos territorios que rodeaban a Francia– se constituyeron como tales desde el Concilio de Constanza (1414-1418), momento en el que la corriente centro-europea del *Ars nova* interactuó con el patrimonio musical y con las propias prácticas regionales.<sup>153</sup> En los años 80, Paula Higgins revisó el llamado «mito de la escuela borgoñona-holandesa» de los compositores del siglo XV. Sus ideas parten de la supremacía de la música y músicos de esta región subyacente en la ideología nacionalista de muchos investigadores desde los escritos de Kiesewetter hasta 1970.<sup>154</sup> Estos a su vez marginaron el papel de los compositores franceses en el desarrollo de la polifonía.<sup>155</sup> Más tarde, Jane

<sup>149</sup> Giuseppe FIORENTINO: «*Con ayuda de nuestro señor: teaching improvised counterpoint in sixteenth-century Spain*», en Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *New perspectives on early music in Spain*. Kassel, Edition Reichenberger, 2015, pp. 356-379.

<sup>150</sup> Santiago GALÁN: «La teoría de canto de órgano...».

<sup>151</sup> Gustave REESE: *Music in the Renaissance*. Londres, Dent, 1954; Reinhard STROHM: *The Rise of European Music, 1380-1500*. Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1993, p. 62.

<sup>152</sup> Edward E. LOWINSKY: «Music in Renaissance Culture», en Paul Oskar Kristeller and Philip R. Wiener (eds.), *Renaissance Essays*. Nueva York, 1968, vol. 1, pp. 338-339.

<sup>153</sup> STROHM: *The Rise of European Music...*, p. 62.

<sup>154</sup> Uno de los escritos a los que se refiere véanse los ensayos de Raphael Georg KIESEWETTER: «Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst» y el de François-Joseph FÉTIS: «Mémoire sur cette question: "Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux 14e, 15e et 16e siècles?"», en *Verhandelingen over de vraag: welke verdiensten hebben zich de Nederlanders vooral in de 14e, 15e en 16e eeuw in het vak der toonkunst verworven; en in hoe verre kunnen de Nederlandsche kunstenaars van dien tijd, die zich naar Italien begeven hebben, invloed gehad hebben op de muzijkscholen, die zich kort daarna in Italien hebben gevormd?* Amsterdam, J. Muller, 1829.

<sup>155</sup> Paula HIGGINS: «Antoine Busnois and Musical Culture in Late Fifteenth-Century France and Burgundy». Tesis doctoral, Princeton University, 1987, pp. 213-308.

Alden justificaba la visión de Kiesewetter o Fétis, ya que ambos se basaban en razonamientos lógicos sobre la situación del contexto histórico-económico durante el siglo XV: Kiesewetter argumentaba que la supremacía musical holandesa de aquella época se debía a las condiciones económicas favorables a los Países Bajos, donde había paz y florecía el arte, a diferencia de lo que ocurría en Francia.<sup>156</sup>

Como señaló la investigadora, y como ha ocurrido repetidamente en la historiografía musical española, se han repetido excesivamente los adjetivos con connotaciones nacionalistas asociadas a las distintas «escuelas» en los estudios pasados que han derivado en un error metodológico y en un constructo histórico distorsionado.<sup>157</sup> Por ello, actualmente se están revisando las vías de difusión del repertorio europeo y de la teoría musical durante el siglo XV y principios del siglo XVI desde otros enfoques procedimentales que permiten mayor información de las fuentes, como la descripción paleográfica y crítica.<sup>158</sup>

En el caso concreto de la tratadística hispana, Santiago Galán dejó claro que el pensamiento musical de los autores de la Península ibérica durante el siglo XV forma parte de la denominada periferia, puesto que los tratados muestran una tradición local del contrapunto, inveterada y sin relaciones directas con autores foráneos y teóricos de contextos ajenos.<sup>159</sup> De ahí el carácter original que, como se verá en este apartado, adquirieron estos escritos basados en los aspectos prácticos de la actividad musical más que en la especulación. Una divergencia que a su vez se muestra siglos atrás en la tratadística medieval de autores italianos como Boecio o Casiodoro –que fundamentaban su conocimiento en la sabiduría griega y en la teoría pitagórica–, a diferencia de Isidoro de Sevilla –cuyos escritos se enfocan en la práctica del canto eclesiástico–.<sup>160</sup> Se

---

<sup>156</sup> KIESEWETTER: «Die Verdienste der Niederländer...», p. 49. Citado en Jane ALDEN: *Songs, Scribes, and Society: The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers*. OUP USA, 2010, pp. 40-42.

<sup>157</sup> ALDEN: *Songs, Scribes, and Society...*, pp. 46-47.

<sup>158</sup> Véase el catálogo de David FALLOWS: *Catalogue of Polyphonic Songs*. Oxford, OUP, 1999. Versión en línea: <http://www.diamm.ac.uk/redist/pdf/FallowsAppx.pdf> (consultada el 06/12/2016); el proyecto en línea de Rob C. WEGMAN sobre el repertorio de misas renacentistas (1440-1520): <http://www.robwegman.org/mass.htm> (consultada el 06/12/2016); el libro de Brian RICHARDSON: *Manuscript culture in Renaissance Italy*. Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 2009, entre otros (<https://sites.google.com/a/haverford.edu/freedman-renaissance-resources/home/9-scribes-and-printers>, consultada el 06/12/2016). En el caso de los manuscritos ibéricos véase el proyecto de investigación que parte inicialmente de la tesis sobre las fuentes hispanas de Emilio ROS-FÁBREGAS: «Libros de polifonía hispana (1450-1650): catálogo sistemático y contexto histórico-cultural» (HAR2012-33604) y «The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions». 2 vols. Tesis doctoral, Ann Arbor, Michigan, USA, 1992.

<sup>159</sup> GALÁN: «La teoría de canto de órgano...», pp. 327-328.

<sup>160</sup> Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ: *La música medieval en España*. Edition Reichenberger, 2001, pp. 14-16.

desconoce si dicha perspectiva musical en la actividad intelectual se perpetuaría desde el siglo VII hasta el XV. En cambio, la producción teórica de la Universidad de Salamanca en el Renacimiento –donde se escribieron tratados como la *Sumula de canto de organo* de Domingo Marcos Durán, entre otros– reflejaría la práctica asentada y establecida en el territorio hispano, cuya difusión permanecería dentro de los lindes peninsulares y no entraría dentro de la transmisión europea central.<sup>161</sup>

Ante este panorama, en este apartado se propone abordar la diferenciación entre las prácticas interpretativas sobre la *res facta* y la producción del *contrapunto alla mente* desde la tradición oral hispana. En el anterior capítulo 1.2. se comprobó la diferenciación sustancial entre las tradiciones europeas al examinar numerosos testimonios sobre músicos en el ámbito de la Capilla Sixtina. Esto muestra que el caso hispano fue bien distinto a los preceptos de la tratadística que ofrecen otros autores europeos. Por tanto, se examinarán las características de las prácticas *ex tempore* que ofrecen algunos tratados de teoría musical del siglo XV y principios del XVI –tanto los originados dentro como fuera del área periférica hispana– para comprobar las diferencias significativas entre unas y otras tradiciones. Con todo ello, el objetivo principal será poner en práctica una posible resolución para las cadencias particulares que presentan las misas de Peñalosa, según los preceptos de la tratadística hispana coetánea, aunque con ello solo tengamos un sesgo de la realidad interpretativa de aquel tiempo. Tratando en profundidad los aspectos de la técnica del *contrapunto alla mente* sobre el manuscrito de Tarazona y otros manuscritos ibéricos que presentan similares características, se intentará esbozar una alternativa interpretativa puesta a disposición de las agrupaciones actuales especializadas en música antigua.

### **La improvisación en la tratadística europea**

La improvisación en Europa venía siempre ligada al uso de las consonancias perfectas e imperfectas –a través del *fauxbourdon* continental, el *fabordone* italiano o el *faburden* inglés–. Los manuscritos musicales contenían la *res facta* y eran empleados a modo de guía para la interpretación de los cantores, los cuales improvisaban según las normas de cada tradición local que habían aprendido en las capillas.<sup>162</sup> Para entender esta práctica es necesario diferenciar los conceptos básicos de la *res facta* y el *contrapunto alla mente* o *cantare super librum*. Según Margaret Bent, el contrapunto escrito y el

---

<sup>161</sup> GALÁN: «La teoría de canto de órgano...», pp. 328-329.

<sup>162</sup> FIORENTINO: «Música española del renacimiento...», p. 603.

improvisado no son alternativas mutuamente excluyentes –pues supondría una distorsión histórica–, sino que se derivan de una práctica musical complementaria al proceso creativo.<sup>163</sup> El concepto estético de una composición ligada a la tradición improvisatoria era el mismo para el ámbito europeo; sin embargo, la *praxis* musical difería luego para cada tradición europea: principalmente, la francesa, la inglesa y la hispana.

Dentro de la tradición europea, y dentro de la red central de difusión, existe un primer tratado procedente de Italia que destaca Valerio Morucci: *Contrapunctus* (1412) de Prosdocimus de Beldemandis.<sup>164</sup> Según el investigador, este es el primer tratado en el que se hizo la primera distinción entre la polifonía escrita y oral; además, se añaden una serie de reglas que se ofrecen para ambas prácticas de forma simultánea.<sup>165</sup> Una de las pautas señala que dichas reglas del contrapunto no se deben configurar únicamente desde la práctica, sino que debe ser tarea de los teóricos a través de la especulación.<sup>166</sup> Sin embargo, De Beldemandis especifica numerosas indicaciones sobre cómo se debe producir la polifonía. Véase el siguiente ejemplo sobre la cuarta regla:

La cuarta regla es que, cuando se hace contrapunto no debemos combinar consonancias imperfectas si no se interpone una continua combinación de consonancias perfectas, lo que fue muy difícil de cantar y que en ello no se hallaba ningún tipo de armonía, de cuya completa armonía final parece surgir.<sup>167</sup>

---

<sup>163</sup> Margaret Bent también ha afirmado que el término «improvisación» sería inapropiado para la discusión sobre la tradición oral del siglo XV, ya el concepto moderno hace referencia a lo opuesto a lo prefijado, memorizado y premeditado. Véase: BENT: «Res facta and Cantare super librum...», pp. 374-378. La misma investigadora posteriormente matizó su posición sobre esta cuestión en Margaret BENT: *Counterpoint, Composition and Musica Ficta*. Nueva York-Londres, Psychology Press, 2002, p. 49. Como bien argumentó Niels Berentsen el concepto de improvisar, entendido actualmente, también implica un entrenamiento y práctica, o la utilización de material musical previamente aprendido, en estilos como el jazz o la música tradicional para su interpretación. BERENTSEN: «From treatise to classroom...», p. 223. En este apartado se empleará indistintamente este término junto con el de cantar o hacer contrapunto *alla mente*.

<sup>164</sup> Edmond de Coussemaeker, (ed.): *Scriptorum de musica Mediiævi novam seriem a gerbertina alteran collegit nuncque primum*. Galliæ Imperiali Instituto, ex Austriæ Imperiali et Belgii Regia Academiis, e Londini Regia Antiquariorum Societate, etc., etc. (eds.). Paris, A. Durand, 1864-1876 (Typis Lefebvre-Ducrocq), vol. 3, pp. 193-199.

<sup>165</sup> Valerio MORUCCI: «Improvisation in Vocal Contrapuntal Pedagogy: An Appraisal of Italian Theoretical Treatises of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries», *Performance Practice Review*, vol. 18, nº 1, artículo 3, pp. 1-2.

<sup>166</sup> «[...] sed solitus theoricus musici est speculatio, cum simplex practicus propter quid rei est inquirere non debeat, sed ad solum quia est rei, debet contentus permanere». COUSSEMAKER, (ed.): *Scriptorum de musica...*, vol. 3, p. 196.

<sup>167</sup> «Quarta regula est hec, quod contrapunctare non debemus cum combinationibus imperfecte concordantibus, continere nullam combinationem perfecte consonantem interponendo, con quum tunc ita durum esset hoc cantare, quod in ipso nulla penitus reperietur armonia, que armonia finis totalis musice existere videtur». COUSSEMAKER, (ed.): *Scriptorum de musica...*, vol. 3, p. 197.

Aunque el teórico ofrezca numerosos detalles sobre cómo realizar el contrapunto, tanto oral como escrito –y sea por ello un tratado completamente innovador en su época–, poco tiene que ver con los tratados que se producirán a finales del siglo XV y principios del XVI, como se mostrará a continuación. La diferencia sustancial recae en la sistematización y sofisticación de una técnica oral que ya venía produciéndose desde antaño. A través de las nuevas tablas para un uso memorístico, los cantantes podrían hacer mayor combinación de consonancias que las posibilidades que ofrecía el italiano De Beldemandis en 1412.

Medio siglo más tarde, Tinctoris crea el *Liber de arte contrapuncti* (1477). En este se exponen la definición del contrapunto y sus diferentes tipos. «El contrapunto, tanto simple como disminuido, se hace de dos maneras: escrito o a la mente. Lo que la polifonía compuesta [*res facta*] defiere del contrapunto, es en que cada voz del contrapunto [improvisado] está compuesta sobre el canto llano o sobre un [tenor] mensural». <sup>168</sup> En el capítulo 23 destaca cómo debe hacerse contrapunto sobre ese tenor mensural: «que las disonancias no deben ser admitidas en contrapunto simple pero sí en el disminuido». <sup>169</sup> Ambos capítulos muestran unas directrices prototípicas del *contrapunto alla mente* en Europa, que también destacó Bonnie Blackburn en su artículo: <sup>170</sup>

- Todas las voces se componen de manera simultánea, respetando las normas contrapuntísticas, porque tienen que estar «recíprocamente atadas»: *Res facta* o *canto de órgano* en España. <sup>171</sup>
- Las voces se componen en un proceso «sucesivo» y deben tener relación de consonancia solo con el tenor: *Contrapunctus*, o «contrapunto del viso» en España.

Aunque Tinctoris muestre un gran compendio sobre la teoría musical de su época y los primeros términos que hacen referencias a las prácticas *ex tempore*, no ofrece mucha más información sobre los métodos de improvisación. Parece que la práctica europea se basaba en los principios del *contrapunctus simplex* –donde los usos más comunes se identifican con los diferentes tipos de fabordón homofónico– *et diminutus* –o el

---

<sup>168</sup> Johannes TINCTORIS: *The Art of Counterpoint* [= *Liber de arte contrapuncti*], en Albert Seay (trad.). *Musicological Studies and Documents*. Roma, 1961, vol. 5, caps. xx-xxii. Véase la transcripción y traducción completa en <http://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deartecontrapuncti/#pane0=Edited&pane1=Translation> (consultado el 02/12/2016).

<sup>169</sup> *Ibid.*, cap. xxiii.

<sup>170</sup> BLACKBURN: «On Compositional Process...», pp. 211-284.

<sup>171</sup> GALÁN: «La teoría de canto de órgano...», p. 41.

convencionalmente conocido como disminuido, practicado frecuentemente en el norte de Italia—. <sup>172</sup> Ambos estilos de tradición oral se basan en la combinación interválica en función del movimiento horizontal, es decir, todas las voces han de coordinarse con respecto a la voz tenor, como Tinctoris ya destaca en las anteriores citas.

Poco después Gafurio, en *Practica musice* (1496), continúa con la misma base para la tradición improvisatoria. Habría que esperar a su posterior obra *Angelicus ac divinum opus musice* (Milán, 1508) para que ofreciese un procedimiento distinto, basado en una concepción vertical a tres y cuatro voces a la hora de hacer contrapunto *alla mente*. En el capítulo quinto del «Tractato quarto» de esta obra Gafurio ofrece siete reglas del contrapunto en las que su concepción ya contempla la resolución de todas las voces: primeramente, la superius con el tenor, luego la voz del altus con respecto a estas y, por último, la del bassus haciendo consonancia con las restantes. A continuación, se destaca la séptima y última regla:

La séptima y última regla es que todas las cantilenas deben terminar y acabar su soprano con el tenor en una consonancia perfecta; esto es en octava: o verdaderamente (como solían cantar los venecianos con la cítara) en unísono: o en quintadécima [dos octavas]: como advierte cómodamente el contragrove [bassus] con la soprano [superius]: y entonces le intercederá armónicamente la contra alto [altus] en quinta sobre el tenor: que permanecerá en duodécima con el contra basso [bassus]. Y esto se ha observado de la escuela universal de los compositores para observar el final del concierto y armonía perfecta. <sup>173</sup>

Este pasaje –unido a las restantes reglas– podría suscitar alguna confusión en cuanto al término «contrapunto». Simon Van Damme en sus estudios ya dio cuenta del doble significado que posee este concepto: «La idea del contrapunto del siglo XVI ha evolucionado desde su origen etimológico puntual hasta su comprensión en un contexto musical más amplio, dando lugar a un proceso sonoro llamado armonía». <sup>174</sup> Dicho

---

<sup>172</sup> Véanse algunos ejemplos en el estudio de DUFFIN: «Contrapunctus simplex et diminutus...», pp. 69-90.

<sup>173</sup> «La septima & ultima regola e che ogni cantilena deve terminare & finire el suo soprano con lo tenore in una perfecta consonantia: cio e in octava: o vero (como solevano Venetani iubilado con la cythara) in unisono: aut in quintadecima: como adviene cómodamente el contra grave con lo soprano: & tunc li intercidera harmonice el contra alto in quinta sopra el tenore: que le restara in duodecima con lo contra basso. Et questo e observato da la universale scola de compositori per osservare el fine del concerto i harmonia perfecta». Franchino GAFFURIO: *Angelicum ac divinum opus musice Franchini Gaffurii laudensis regii musici ecclesieque mediolanensis phonasci: Materna lingua scriptum*. Milan, Augustinum de Vicomercato, 1508, [pp. 78-79]. Véase [http://imslp.org/wiki/Angelicum\\_ac\\_divinum\\_opus\\_musice\\_\(Gaffurius,\\_Franchinus\)](http://imslp.org/wiki/Angelicum_ac_divinum_opus_musice_(Gaffurius,_Franchinus)) (consultada el 03/12/2016).

<sup>174</sup> «The sixteenth-century idea of counterpoint has evolved from its punctual etymological origin towards an understanding of it in a broader musical context, resulting in a sounding process called harmony». Simon VAN DAMME: «Dynamic Accounts of Polyphony in Sixteenth-Century Music Theory», *Dutch Journal for Music Theory*, vol. 13, nº 2 (2008), pp. 164.



proceso –que tiene como resultado final la armonía de las voces– se produce a través de la interpretación del contrapunto escrito e improvisado. Por tanto, la práctica de «compositione de cantici seu cantilene» a la que hace referencia Gafurio tiene que ver con una composición entendida como resultado final del acto creativo y la interpretación unidas. Por ello esas siete reglas del contrapunto que expone van dirigidas a los músicos prácticos, que las han de «considerare et adaptare» en la práctica interpretativa.

Como se muestra, los tratadistas europeos –que hasta entonces casi siempre teorizaban sobre las normas de composición de la *res facta* o polifonía escrita– cada vez hicieron más referencias a las prácticas *ex tempore* y a su regulación en la *performance*. Según las diferencias procedimentales, Tinctoris tendría una visión más lineal y horizontal que Gafurio en este último tratado y en su obra póstuma, *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1518), donde destacaría que «la armonía [diferiría] de la consonancia en que esta se produce entre dos voces y aquella entre tres».<sup>175</sup> Claramente, la concepción vertical se hará explícita en este tratado y vendrá asociada cada vez más a las tradiciones orales.

Posteriormente, Pietro Aaron en su tratado *Libro tres de institutione harmónica* (1516) dejaría una concepción arquitectónica del contrapunto al explicar «De modo componendi», o cómo componer por bloques de acordes, según destaca Blackburn.<sup>176</sup> Más tarde, el mismo tratadista en su *Thoscanello della musica* (1523) generaría una serie de reglas establecidas en la «tavola del contrapunto» (véase la ilustración 5.1.).

---

<sup>175</sup> «Quid sit harmonia. A consonantia differt harmonia duobus sonis fit consonantia. Tribus vero harmonia» Franchino GAFFURIO: *De harmonia musicorum instrumentorum opus*. Milán, 1518, libro III, cap. 10 (f. 80v). Bonnie J. BLACKBURN: «The Dispute about Harmony c. 1500 and the Creation of a New Style», en Anne-Emmanuelle Ceulemans y Bonnie J. Blackburn (dirs.), *Théorie et analyse musicales 1450-1650. Actes du colloque international Louvain-la Neuve, 23-25 septembre 1999*. Lovaina, Département d'histoire de l'art et d'archéologie, Collège Érasme, 2001, p. 11.

<sup>176</sup> *Ibid.*, pp. 4-5.

# Tauola del contrapunto.

	V	VIII	X	XII	XV	III	III	III	III	III
I	V	VIII	X	XII	XV	III	III	III	III	III
III	III	VIII	X			VIII	III	III		
III	III	V				III	III			
V	III	VIII				VI	III			
VI	III	III	V			III	V	III		
VIII	III	III	V	V	VIII	III	V	III	III	III
X	III	III	V	VI	VIII	V	III	III	III	III
XI	III	V				VI	VIII			
XII	III	V	VIII			III	III	VI		
XIII	III	III	V	VI		V	III	III	III	

Ilustración 5.1. Tabla de consonancias de Pietro Aaron en Thoscanello della musica (1523).<sup>177</sup>

Esta presenta una gama de intervalos posibles planificada de la siguiente manera: primero se crea el intervalo entre el tenor y la superius (columna de la izquierda en la tabla de la ilustración 5.1.), ofreciendo un limitado número de posibilidades para la voz del bassus (columna central); la voz del altus sería la última en ser añadida de acuerdo con las restantes reglas de consonancias (columna derecha).<sup>178</sup> Del mismo modo,

<sup>177</sup> Imagen extraída de VAN DAMME: «Dynamic Accounts of Polyphony...», p. 163.

<sup>178</sup> *Ibid.*, pp. 5-6.

Blackburn expuso la circunlocución que aunaría el pensamiento musical tanto de Gafurio, como Aaron y Giovanni Spartaro más tarde: lo que llaman acorde es para todos ellos un intervalo mediado o dividido.<sup>179</sup> Esto supone que todos ellos ya adoptaron el concepto de la tríada entre sus teorías.

Parece claro que, entre los círculos de difusión teórica del ámbito italiano, el primer indicio de proto-verticalidad lo ofrecería el tratadista Prosdocimus de Beldemandis con *Contrapunctus* (1412). Si bien este tratado no sistematiza la práctica oral de su época, sí presenta un primer esbozo del tratamiento vertical y una primera concepción «armónica» al esbozar reglas del contrapunto para conjuntar todas las voces a principios del siglo XV. Gafurio continuaría la labor de Tinctoris hasta su tratado *Angelicus ac divinum opus musice* (Milán, 1508), donde expresaría nuevas reglas para regular las prácticas *ex tempore* que, más tarde, sistematizaría Pietro Aaron en su *Thoscanello della musica* (1523). Ambos autores produjeron sus tratados en los círculos de música práctica y teórica donde residían –Gafurio principalmente en Milán y Aaron en Venecia cuando creó el *Thoscanello*–<sup>180</sup> y recogerían, por tanto, las costumbres de la tradición oral italiana. A su vez, Bartolomé Ramos de Pareja ya había publicado su importante tratado *Musica practica* (1482), si bien ya lo tenía escrito en Salamanca desde 1482, según López-Calo.<sup>181</sup> Su pensamiento musical despreciaba las ideas de autoridades como Boecio o Guido d'Arezzo –en las que se basaría Tinctoris y, más tarde, Gafurio– fundadas en el temperamento pitagórico.<sup>182</sup> Entre las ideas empíricas del tratadista hispano las ideas basadas en la experimentación empírica más polémicas en el ámbito italiano se encuentra la creación de las proporciones puras para los intervalos de terceras y sextas.<sup>183</sup> Entre sus alumnos de Bolonia tendría un gran defensor, Giovanni Spataro, que transmitiría su legado hasta la generación siguiente, la de Pietro Aaron, e influiría considerablemente en la teorización sobre las técnicas del contrapunto.

---

<sup>179</sup> Como un intervalo de quinta dividido, al que se refiere *Ibid.*, p. 12.

<sup>180</sup> Bonnie J. BLACKBURN: «Franchinus Gaffurius» y «Pietro Aaron», *NG*. Edición online (consultada el 07/12/2016).

<sup>181</sup> José LÓPEZ-CALO: «Música flamenca y música española en España. 1450-1550», en Paul Becquart y Henri Vanhulst (eds.), *Musique des Pays-Bas anciens - Musique espagnole ancienne: Colloquia Europalia III, Actas del Coloquio Internacional de Musicología*. Lovaina, In Aedibus Peeters, 1988, p. 7.

<sup>182</sup> Jeffrey DEAN: «Bartolomeus Ramis [Ramus] de Pareia», *NG*. Edición online (consultada el 07/12/2016).

<sup>183</sup> Para entender las ideas enfrentadas entre los teóricos del norte de Italia y Ramos de Pareja véase GALÁN: «La teoría de canto de órgano...», pp. 280-281.

## El «contrapunto del viso» en los teóricos hispanos

Regresando a la práctica del contrapunto hispano, el caso de la improvisación será bien distinto. El «contrapunto del viso» era una habilidad que algunos cantores de las catedrales debían conocer a principios del siglo XVI. Existen numerosas fuentes de las instituciones catedralicias de Ávila, Barcelona, Sevilla, Granada, Málaga, Huesca, Jaén, Santiago, Segovia, Valencia, Toledo, Zaragoza, entre otras, que mencionan la enseñanza de la materia musical correspondiente con la improvisación de la polifonía.<sup>184</sup> Como aparece en un tratado anónimo sevillano (E-E c-III-23), no todos los cantores instruidos en *contrapunto* o *discante* –es decir, improvisación polifónica– dominaban las reglas y gamas del contrapunto del denominado *arte musical*.<sup>185</sup> Aunque así fuere, este apunte indica claramente que las prácticas *ex tempore* eran comunes también en el ámbito hispalense, como también afirma Fiorentino.<sup>186</sup> Una referencia a la que alude indica que los hombres beneficiados del coro debían cantar y discantar los versos del Alleluia solemnemente durante la misa principal (*misa de tercia*).<sup>187</sup>

Los tratados hispanos que ofrecen todos esos preceptos aprendidos en las catedrales hacen mayor referencia a la tradición oral que los que proceden del resto de Europa. Como indica Pilar Ramos, estos manuales no solo surgieron con el fin de aprender a cantar canto llano y polifonía, sino en respuesta a la gran complejidad y demanda de las prácticas

---

<sup>184</sup> Véanse entre otros estudios: FIORENTINO: «*Con ayuda de nuestro señor...*»; José María ÁLVAREZ PÉREZ: «La polifonía sagrada y sus maestros en la catedral de León (siglos XV y XVI)», *Anuario Musical*, vol. 14 (1959), pp. 39-62; RUIZ JIMÉNEZ: *La librería de canto de órgano...*, p. 17; José LÓPEZ CALO: *Documentario musical de la catedral de Segovia*. Colección Aula abierta. Música. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, vol. 1. *Actas capitulares*, pp. 425-426.

<sup>185</sup> E-E c-III-23, f. 29: «Capítulo X de las conjuntas»; f. 41v: «Estas reglas se guardan máxime en el contrapunto llano porque en lo diminuido según los modernos cantan, no se guardan todas veces, mas ante se apartan dellas por hacer muchas diferencias de contrapunto. Esto será según el saber del discante porque esto no lo alcanzan todos, aunque presuman de cantores, porque si cantan contrapunto es más por uso que por arte»; f. 43: «Vistas las reglas y gamas del contrapunto, resta que sepamos las prolaciones de canto de órgano»; f. 47: «el que ha de aprender canto de órgano nunca lo podrá saber si primero no conoce las figuras, tan poco como ninguno no puede saber leer si primero no sabe las letras a, b, c». Citado en Juan RUIZ JIMÉNEZ: «The *Libro de la Regla Vieja* of the Cathedral of Seville as a Musicological Source», en Kathleen E. Nelson (ed.), *Cathedral, city and cloister: essays on manuscripts, music and art in old and new worlds*. Ottawa, Institute of Medieval Music, 2011, p. 265.

<sup>186</sup> Como también ha señalado en numerosas ocasiones Giuseppe FIORENTINO: «La música de “hombres y mujeres que no saben de música”: polifonía de tradición oral en el Renacimiento español», *Revista de Musicología*, vol. XXXI, nº 1 (2008), pp. 9-40; ID: «Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009.

<sup>187</sup> «Item nota que aleluya que cantatur i(n) misa et ad vesperos in die principali et in diebus solemnibus debet inchoari a cantoribus et per cantores deben uocari omnes beneficiati qui sunt in choro et per omnes cantetur versus dicte all(elui)e solemniter cantando et discantando» (fol. 5). Extraído de Juan RUIZ JIMÉNEZ: «The *Libro de la Regla Vieja...*», p. 265.

improvisatorias.<sup>188</sup> Estos usos se basaban en distintas formas de *extemporización*, término introducido por Wegman.<sup>189</sup> De un lado, el fabordón –según la definición de Fiorentino, un pasaje basado en una melodía preexistente sobre la cual se cantaban terceras ascendentes paralelas y cuartas descendentes paralelas;<sup>190</sup> y otras tipologías como la del «gymel» (basadas en sextas y octavas paralelas por encima del *cantus firmus*), señaladas por Monachus<sup>191</sup> y de otro «el contrapunto del viso» o *contrapunto alla mente* –basado en una serie de reglas contrapuntísticas representadas en tablas de intervalos consonantes que debían ser memorizadas por los cantantes y que las seguían a la hora de improvisar sobre una melodía dada–.<sup>192</sup> Otro sistema distinto que expone Marcos Durán en la *Sumula*, y cuyo uso fue frecuente en la tradición hispana del siglo XV, se configuraría sobre las sílabas de solmisación, que se ordenaban en forma de tablas de deducciones de conjuntas y disjuntas del hexacordo para su aplicación en el contrapunto.<sup>193</sup>

Sobre la primera técnica, el tratadista Guilelmus Monachus aunó todas las fórmulas de fabordón y sus variantes en *De preceptis artis musicae* (ca. 1470). Este procedimiento en su nivel más elemental no es sino una secuencia repetitiva y predecible de intervalos.<sup>194</sup> A su vez, este tratado refleja el origen de un nuevo proceso de composición-improvisación en la Península a partir de las tablas de consonancias, que se encuentran conectadas con los esquemas armónico-melódicos de la música popular, como el de la folía.<sup>195</sup> Esta nueva costumbre de cantar improvisando sobre unas tablas de reglas memorizadas posiblemente fueran la materia que se aprendía en un gran número de catedrales, donde el estudio del «canto de órgano e canto llano e contrapunto» era obligatorio para los cantores en tiempos de Fernando e Isabel, según Fiorentino.<sup>196</sup>

En la siguiente tabla se muestran las reglas básicas para hacer *contrapuncto alla mente* a la manera del *fauxbourdon* inglés, franco-flamenco, o bien del falsobordone, según Monachus (se ha mantenido la terminología de las voces de la tratadística hispana

<sup>188</sup> Pilar RAMOS LÓPEZ: «Spanish Treatises on Musica Practica c. 1480-1525: Reflections from a Cultural Perspective», en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Leiden, Brill, 2016, p. 503.

<sup>189</sup> WEGMAN: «From Maker to Composer...», pp. 431-432.

<sup>190</sup> Giuseppe FIORENTINO: *Folia. El origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita*. Kassel, 2013, pp. 219-225.

<sup>191</sup> Véase también Brian TROWELL: «Fauxbourdon», *NG*. Edición online (consultada el 04/05/2017). FIORENTINO: «Música española del Renacimiento...», pp. 452-453.

<sup>192</sup> RAMOS LÓPEZ: «Spanish Treatises on Musica Practica...», p. 495.

<sup>193</sup> Para conocer todos los detalles sobre el desarrollo histórico y su evolución en la tratadística véase GALÁN: «La teoría de canto de órgano...», p. 243-293.

<sup>194</sup> FIORENTINO: «Música española del Renacimiento...», pp. 529-530.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 449.

<sup>196</sup> FIORENTINO: «Unwritten Music and Oral Traditions...», pp. 507-511.

de finales de siglo). Para el tratadista, se produciría una serie de acordes de triadas en estado fundamental a partir del tenor, por lo que se alternan los intervalos de sextas y octavas paralelas entre el *cantus firmus* y el tiple, así como cuartas y terceras para la contra alta. La contra baja llevaría con respecto al tenor una distancia de unísono y octava al comienzo y al final, para cambiar a terceras y quintas como consonancias intermedias.<sup>197</sup> También se podría realizar la improvisación de segunda manera, con las terceras ascendentes y cuartas descendentes paralelas con respecto al *cantus firmus*.

Voces	Primera Consonancia	Consonancias intermedias	Penúltima consonancia	Última consonancia
Tiple	8	6-6...	(6)	8
Contra alta	1 / 3 / 5	4-3...	4	1 / 3 / 5
Tenor	1	1	1	1
Contra baja	1 / 8	5-3...	5	1 / 8

Tabla 5.2. Resumen de las reglas de Guilelmus Monachus.<sup>198</sup>

Algunos esbozos y comentarios cortos acerca de la costumbre cantar polifonía de oído y en el uso de improvisar contrapunto por consonancias se pueden observar en los primeros tratados hispanos como el anónimo de Sevilla que se conserva en El Escorial (1480),<sup>199</sup> o el tratado *Ars musicorum* (1495) de Guillermo de Podio. Este alude a la práctica, pero no la explica ni profundiza en las normas de la misma.<sup>200</sup> Tanto el tratado de De Podio como la *Musica practica* de Bartolomé Ramos de Pareja (1482) proponen una versión sofisticada de la teoría musical y están escritos en latín.<sup>201</sup> Sin embargo, serían antagónicos en la concepción que tendría cada uno sobre el sistema de afinación: Ramos de Pareja fue pionero en proponer las proporciones puras para los intervalos de terceras y sextas en *Musica practica*, mientras que De Podio defendía las posiciones academicistas

<sup>197</sup> FIORENTINO: «Música española del Renacimiento...», pp+. 458-459.

<sup>198</sup> Tabla extraída de FIORENTINO: «Música española del Renacimiento...», p. 462.

<sup>199</sup> Este tratado anónimo, que procede de un autor sevillano, está escrito en castellano y parcialmente en latín. La lista de autores «modernos» que figuran en él es muy similar a la ofrecida en los tratados de Hothby y de Tinctoris, según Santiago Galán. El investigador cree que el tratadista sevillano pudo haber sido alumno de Juan de Urrede y que pudo haber tenido influencias notables del entorno napolitano y, concretamente, de Tinctoris. Véase GALÁN: «La teoría de canto de órgano...», pp. 200-201. Para el tratado: *Ars mensurabilis et immensurabilis cantus*. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial. E-E Ms ç-III-23.

<sup>200</sup> Véase el único comentario en referencia al contrapunto visual asociado a una forma simple de realizar polifonía combinando consonancias. Guillermo de PODIO: *Ars Musicorum*. Valencia, Petrum Hagenbach & Leonardum Hutz, 1495, f. XXXXVII.

<sup>201</sup> Bartolomé RAMOS DE PAREJA: *Música Práctica*. Rodrigo de Zayas (ed.), José Luis Moralejo (trad.). Madrid, Editorial Alpuerto, 1977; Guillem de PODIO: *Ars musicorum, libri VI et VIII*. Albert Seay (ed.), Critical Texts, 8. Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1978.

tradicionales –continuando con los preceptos de Pitágoras y Boecio–.<sup>202</sup> Las polémicas ideas del tratadista andaluz Ramos de Pareja gozarían de una mayor difusión por los territorios italianos, pero no estarían exentas de numerosas controversias en la Península ibérica. Algunos teóricos como Gonzalo Martínez de Bizcargui (†1538) –maestro de capilla de la catedral de Burgos y declarado defensor de las ideas de De Podio– apoyarían las innovaciones de Ramos de Pareja con respecto al temperamento y esto le supondría un conflicto posterior con Juan de Espinosa, que abogaba por las ideas clásicas.<sup>203</sup>

En cuanto a las prácticas *ex tempore*, ambos ofrecen pocas indicaciones para los cantores, pues su amplio contenido se basa en planteamientos de carácter especulativo, dirigidos a músicos instruidos en las Artes Liberales. Sin embargo, Ramos de Pareja sí ofrece ciertas «gamas del contrapunto» donde se agrupan todos los intervalos que un cantante podría utilizar de acuerdo con su ámbito vocal y con los diferentes hexacordos. Fiorentino indica que el tratadista sevillano daría siete gamas en su tratado y, más tarde, Del Puerto ofrecería doce y Durán veintiuna –como se verá más tarde–. Los cantantes considerarían estos sistemas como herramientas arduas de memorizar y, en consecuencia, se simplificarían para el uso práctico.<sup>204</sup> A su vez, Ramos de Pareja no definiría el «contrapunto» en *Musica practica* como una práctica interpretativa, pero se refirió a una forma de «organizare» el contrapunto sobre una melodía de canto llano, lo que tiene claras connotaciones de improvisación para Fiorentino.<sup>205</sup> El investigador señala que el tratadista no explicaría las técnicas de «viso», que más tarde expondrían los otros teóricos mencionados; finalmente las anteriores «gamas del contrapunto» no tendrían una utilidad práctica su época. Con este tratado se iniciarían los métodos utilizados en las prácticas *ex tempore*, si bien desde un planteamiento aún basado en lo especulativo.

Ante la densidad y el carácter técnico de estos tratados especulativos, surgió la necesidad de hacer accesible la teoría para facilitar la *praxis* a los cantores. Según Santiago Galán, se produjeron tres tratados que cubrían esos menesteres y que presentaron un amplio conocimiento sobre dicha tradición oral, llegando a ser un referente para

---

<sup>202</sup> Francisco Javier VILLANUEVA SERRANO: «Guillem de Podio (\*1420c; +1500): Estudi biogràfic crític, entorn musical a la cort de Joan II d'Aragó i l'obra *Enchiridion de principiis musice discipline contra negantes illa et destruentes*». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2016, pp. 6-7.

<sup>203</sup> Véase Gonzalo MARTÍNEZ DE BIZCARGUI: *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos*. Burgos, Fadrique Alemán de Basilea, 1509. Para dicha controversia véase: Ismael Fernández de la Cuesta (ed.): *Los tratados de canto llano de Spañon, Martínez de Bizcargui y Molina*. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978.

<sup>204</sup> FIORENTINO: «Unwritten Music and Oral Traditions...», p. 513.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 513, basándose en Bartolomé RAMOS DE PAREJA, *Musica practica*. Baltasar de Hiriberia, 1482. Edición facsímil, Bolonia, 1975, p. 60.

indagar en la difusión de los procedimientos y sonoridades que se producían a la hora de realizar la improvisación: *Portus musice* (1504) de Diego Del Puerto,<sup>206</sup> *Sumula de canto de organo* de Domingo Marcos Durán (1502-1506)<sup>207</sup> y *Libro de música práctica* (1510) de Francisco Tovar.<sup>208</sup>

Primeramente, Del Puerto identificaría el contrapunto «visus» con el contrapunto homofónico, lo que indica que la improvisación rara vez se hizo de forma disminuida en la Península, como era costumbre del norte de Italia.<sup>209</sup> Sin embargo, Marcos Durán sí destaca las tres tipologías de contrapunto improvisado –llano (homofónico), partido (dos notas contra una) y disminuido (más de dos notas contra una)–.<sup>210</sup> Probablemente, el contrapunto florido se iniciase en este momento y se extendiese su uso en las catedrales hasta mediados de siglo, como indica Fiorentino.<sup>211</sup>

Tanto Del Puerto como Tovar, e inclusive un texto conservado en el manuscrito 1325 de la Biblioteca Nacional de Cataluña (E-Bbc 1325, f. 12-12v) que destaca Santiago Galán en su tesis, presentan una concepción práctica de carácter memorístico sobre una forma de improvisar distinta a la europea, basada en la concordancia de las voces.<sup>212</sup> Ambos tratadistas utilizan las tablas de consonancias como la forma adecuada de expresar las reglas básicas para que los cantores improvisaran debidamente, no solo con respecto al tenor, sino entre todas las voces. Aunque los dos tratados presentan ejemplos a tres y cuatro voces, aquí solo se muestran las del segundo tipo para adaptarlo al posterior caso de estudio con las misas de Peñalosa. Cada columna representa el intervalo que hace cada voz específica con respecto al tenor; así se multiplican las posibilidades en la interpretación –a diferencia de la tabla anterior, más sujeta a inicios y cierres concretos–, pues el cantor puede escoger e improvisa el intervalo, mientras las restantes se adaptan de forma instantánea a la relación interválica que deban realizar.

---

<sup>206</sup> Diego DEL PUERTO (1504): *Portus Musice*, Salamanca, 1504. Edición facsímil, comentario y traducción de José REY: *Portus musice de Diego Del Puerto. Introducción, comentario y traducción*, Viejos Libros de Música, 5, Madrid, Joyas bibliográficas, 1978.

<sup>207</sup> Domingo MARCOS DURÁN: *Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal práctica y especulativa*. Salamanca, [Juan Gysser], ca. 1503. Edición facsímil en Viejos Libros de Música, 3, Madrid, Joyas bibliográficas, 1976.

<sup>208</sup> Francisco TOVAR: *Libro de música práctica*, Barcelona, 1510. Edición facsímil y comentario de Samuel Rubio: *Libro de música práctica de Francisco Tovar*. Viejos Libros de Música, 6, Madrid, Joyas bibliográficas, 1976. En GALÁN: «La teoría de canto de órgano...», pp. 214-233.

<sup>209</sup> *Ibid.*, pp. 205 y 210.

<sup>210</sup> FIORENTINO: «Unwritten Music and Oral Traditions...», p. 514.

<sup>211</sup> FIORENTINO: «Canto llano, canto de órgano...», pp. 158-159.

<sup>212</sup> GALÁN: «La teoría de canto de órgano...», pp. 210-211.



Diego Del Puerto, <i>Portus musice</i>			Francisco Tovar, <i>Libro de musica pratica</i>		
Intervalo del Tiple	Intervalo de la Contra alta	Intervalo de la Contra baja	Intervalo del Tiple	Intervalo de la Contra alta	Intervalo de la Contra baja
10ª sup.	8ª sup.	5ª sup.	6ª sup.	3ª o 4ª sup.	3ª inf.
8ª sup.	5ª sup.	3ª sup.	6ª u 8ª sup.	4ª sup. o 3ª inf.	5ª inf.
6ª sup.	4ª sup.	5ª inf.	3ª, 5ª u 8ª sup.	4ª inf. o 5ª sup.	8ª inf.
5ª sup.	3ª sup. / 4ª inf.	6ª inf.	5ª, 3ª u 8ª sup.	3ª o 5ª sup.	8ª inf.

Tabla 5.3. Tablas de consonancias presentadas en los tratados de Diego Del Puerto y Francisco Tovar.<sup>213</sup>

En 1477, Tinctoris advertía de la imposibilidad de coordinar todas las voces en un contrapunto improvisado, por lo que se limitaba a exigir que al menos cada una se coordinase con el tenor.<sup>214</sup> Aquí se muestra que ese cambio de concepción existe en la tratadística española en lengua vernácula y originada con un fin práctico. Las tablas de intervalos consonantes no solo no contradicen la tradición del fabordón en los territorios hispanos –cuyos ejemplos aparecen debidamente presentados en la tesis de Fiorentino–, sino que ofrecen técnicas más flexibles y numerosas a la hora de hacer contrapunto sobre la polifonía.<sup>215</sup> En la tabla 5.2. se puede observar uno de los esquemas estereotipados de fabordón más practicados en la Península, en el que las voces deben empezar, continuar y terminar con unos intervalos determinados. Sin embargo, la configuración de las tablas de Del Puerto y Tovar no solo presentan un cambio de paradigma hacia la verticalidad en la improvisación –esto es, que la consonancia se halle entre todas las voces y no solo con el respectivo tenor a la manera de Tinctoris–, sino que dan mayor libertad interpretativa y multiplican las combinaciones acordales resultantes. La pervivencia y evolución de este sistema queda demostrada en las investigaciones de Galán, que destaca el mismo concepto del contrapunto y la misma práctica en los posteriores tratados de Vicente Lusitano o Juan Bermudo.<sup>216</sup>

El estudio de las prácticas *ex tempore* de la Península más sistemático lo llevarían dos autores: Marcos Durán en el tratado *Sumula de canto de organo* y un autor anónimo que posiblemente fuera Juan de Urrede, cuyo encabezado –«Joannes vrred»– aparece al final del tratado *Practica musicae* de Franchino Gafurio (conservado en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca).<sup>217</sup> Tess Knighton ha estudiado en profundidad el contexto

<sup>213</sup> *Ibid.*, pp. 217-222.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>217</sup> Biblioteca de la Universidad de Salamanca, incunable BG-I.155.

histórico de esta segunda fuente, así como las diferencias entre los tratados de Durán y Del Puerto, así como otros teóricos italianos como Monachus y Aaron.<sup>218</sup> Los sistemas que proponen tanto Urrede como Durán se complementan entre sí y ofrecen de forma amplia y metódica la relación de aquellas consonancias permitidas entre las voces de forma vertical en el «contrapunto del viso». Las diferencias en la expresión de las tablas entre Del Puerto y Urrede son más notables y se pueden estudiar en el artículo de Knighton; sin embargo, ambas formas tuvieron el fin de la improvisación o «composición» de polifonía a cuatro voces.<sup>219</sup> Galán destaca que la cantidad de posibilidades ofrecidas en este sistema podrían llegar a ser muy útiles para un compositor de la época; sin embargo, no resulta ser un método práctico para los cantores que las debían memorizar y aplicar luego en la improvisación, siendo las tablas de Tovar y Del Puerto más adecuadas para este fin.<sup>220</sup> Sobre esto discrepa Knighton, considerando que las de Urrede pudieron haber servido tanto para el estudio individual del estudiante, como para la enseñanza del profesor en la Universidad de Salamanca, sirviendo como una ayuda a la memoria a la hora de improvisar piezas polifónicas.<sup>221</sup>

Sea como fuere, existieron diversas maneras de improvisar en aquella época. Para este caso de estudio basado en las misas de Francisco de Peñalosa, se emplearán los sistemas de Tovar y Del Puerto al ser más restringidos en sus directrices, con el fin de reflexionar sobre una posible práctica histórica para la interpretación de las mismas, siendo conscientes de que las opciones resultantes son solo un sesgo producido en el siglo XXI desde una gran gama de variables producidas en el siglo XVI.

### **Caso de estudio: una selección de cadencias en las misas de Peñalosa**

Una de las reglas fundamentales para la práctica de la improvisación sobre el caso de estudio de las cadencias encontradas en las misas de Peñalosa es la que describe Marcos Durán en la *Sumula de canto de órgano*: el contrapunto «se llama así porque cuando por él contrapuntamos, vamos cantando y contando a la vista por cinco reglas no saliendo dellas. Que por una regla por esta causa no podemos contrapuntar».<sup>222</sup> Esto indica que el cantante improvisaba una voz usando el pautaado como límite visual, por lo

---

<sup>218</sup> Tess KNIGHTON: «Gaffurius, Urrede and studying music at Salamanca University around 1500», *Revista de Musicología*, vol. XXXIV, nº 1 (2011), pp. 11-36.

<sup>219</sup> *Ibid.*, pp. 30-34.

<sup>220</sup> GALÁN: «La teoría de canto de órgano...», pp. 236-238.

<sup>221</sup> KNIGHTON: «Gaffurius, Urrede...», pp. 33-36.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 207.

cual no podía exceder sus cotas. Esta condición sumada a las directrices de las tablas de intervalos consonantes (propuestas por Del Puerto y Tovar), más la costumbre de improvisar en *contrapunctus simplex* –es decir, de forma homofónica– configuran un procedimiento inicial concreto para dichas cadencias, cuya resolución contrapuntística es distinta en otras tradiciones europeas.<sup>223</sup>

El primer caso se observa al final de la sección «Christe eleison» de la *Missa L’homme armé* de Peñalosa. La obra se encuentra en modo 7 y el movimiento de las voces debería recaer en la cadencia a la *finalis* Sol. Como se muestra en el siguiente ejemplo, la voz del bassus en el manuscrito se queda en Re3 sin dirigirse a la *finalis* en el último *tactus* por salto de cuarta ascendente (Sol3), o sin un salto de octava ascendente (Re4) como correspondería (las figuras que aparecen en cuadros rojos son las añadidas al manuscrito para simular el posible *contrapunto alla mente*):

The image shows a musical score for the 'Christe eleison' section of the Missa L'homme armé. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: 'son, e - lei - son.' for Soprano and Alto, and 'Chri - ste e - lei - son.' for Tenor and Bass. The Soprano part ends with a note on G4, and the Alto part ends with a note on G4. The Tenor part ends with a note on D3, and the Bass part ends with a note on D3. Red boxes highlight the final notes of the Soprano and Bass parts, which are added to the manuscript to simulate a possible 'contrapunto alla mente'.

Ejemplo 5.1. Cadencia del «Christe eleison» en la *Missa L’homme armé*.

La anterior cadencia daba paso a creer que los cantores conocerían de primera mano la resolución a la *finalis* por las reglas del contrapunto oral enseñado en las catedrales.

En ocasiones la misma *res facta* del manuscrito de Tarazona 2-3 refleja el proceder homofónico de un cantor que podría haber improvisado un pasaje como el siguiente. En el Gloria de la *Missa Adieu mes amours* se muestra un ejemplo de resolución cadencial de *contrapuncto simplex* que sigue las normas que aparecen en las tablas de consonancias de Tovar y Del Puerto:

<sup>223</sup> El contrapunto prototípico del norte de Italia y de otros territorios era disminuido y no simple, como indica DUFFIN: «Contrapunctus simplex et diminutus...», pp. 69-90.

Ejemplo 5.2. Cadencia en el Gloria de la *Missa Adieu mes amours*.

Los siguientes ejemplos son representativos del descabalgamiento contrapuntístico entre las voces prototípico del manuscrito 2-3 y otros manuscritos de polifonía ibérica de principios del siglo XVI. En la cadencia de la primera sección Agnus Dei en la *Missa Ave Maria Peregrina*, el bassus vuelve a quedarse en el Re3 que debería cadenciar en la *finalis* Sol. El tenor es la única voz que sigue sonando durante dos *tactus* más en esta cláusula, por lo que el resto de las voces –incluyendo el bassus que recaería en Sol2– deberían cadenciar realizando las siguientes improvisaciones hasta el acorde *finalis*:

Ejemplo 5.3. Cadencia final del Agnus Dei I en la *Missa Ave Maria Peregrina*.

Mientras el anterior ejemplo representaba una resolución improvisatoria según las tablas de Del Puerto, el siguiente se propone según las de Tovar. Se trata de una de las pocas texturas a cinco voces de las misas de Peñalosa al final del Kyrie II de la *Missa*

*L'homme armé*. Las consonancias se producirían entre todas las voces y se derivarían de la voz del tenor (con el *cantus firmus*) y el contrabassus que son las que más se prolongan:

The image shows a musical score for five voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Contrabass (CB). The lyrics are 'e e lei son.' The Tenor and Contrabass parts have red boxes highlighting the final notes of the phrase 'son.'.

Ejemplo 5.4. Cadencia final del Kyrie de la *Missa L'homme armé*.

Esta característica también aparece en las cláusulas de numerosas obras de los manuscritos E-Bbc MS 454 –véase el *Benedicamus Domino* de Petrus de Monte (cc. 18-21) o el anónimo *Salve Regina* (cc. 164-167)<sup>224</sup> y del P-Cug MS 12 de Coimbra –como el *Gloria* de la *Missa Del ojo* de Peñalosa (cc. 63-69), entre otros muchos ejemplos.<sup>225</sup> Comprobando este rasgo en otras fuentes, se puede constatar que no es un recurso único en la obra del hispano, sino común en la tradición proveniente de la Península ibérica. Con lo que se demuestra que la *res facta* es un indicio para intuir prácticas interpretativas a las que se le pueden aplicar los preceptos de la tratadística hispana de finales del siglo XV y principios del siglo XVI.

Los anteriores ejemplos se han seleccionado escogiendo aquellos en los que la voz del tenor es la última en concluir. Existen numerosos casos donde son otras voces las que se alargan y, por tanto, las directrices de las tablas de Tovar y Del Puerto se podrían aplicar de manera orientativa para extraer un resultado aproximado a la práctica interpretativa histórica.

Para concluir, se debe comentar una pieza de Peñalosa fuera del corpus de las misas que ofrece una comparativa interesante entre el género instrumental y el vocal: el motete

<sup>224</sup> E-Bbc MS 454, ff. lxviii<sup>v</sup>-lxxiii<sup>r</sup> y ff. cviii<sup>v</sup>-cxiii<sup>r</sup>, respectivamente.

<sup>225</sup> P-Cug MS 12, ff. 37<sup>v</sup>-53<sup>r</sup>.

*Unica est columba mea*. Esta obra se conserva en dos fuentes distintas: E-Tz 2-3, ff. ccxliii<sup>v</sup>-ccxli<sup>v</sup> y el impreso de Gonzalo de Baena, *Arte novamente inventada para aprender a tanger* (1540).<sup>226</sup> Aunque la similitud entre las dos versiones es grande, existen algunas diferencias significativas entre ellas que muestran las necesidades musicales de adaptarse al instrumento de tecla. La edición y estudio de Tess Knighton muestra algunas de esos rasgos distintivos entre las fuentes,<sup>227</sup> como la necesidad de modificar las cadencias destinadas al teclado hasta el punto de interrumpir su forma original con fines litúrgicos concretos, como se muestra en el Credo de la misa *L'homme armé super voces musicales* de Josquin.<sup>228</sup> Otro de los cambios –de tipo rítmico-melódico– que también destaca la investigadora Eva Esteve se encuentra la división de la breve en dos pulsos (*repercutio*) para la audición del sonido pulsado o la modificación de la semibreve con puntillo en semibreve-mínima.<sup>229</sup> Esta llama la atención sobre la adición de múltiples alteraciones de *musica ficta* y la supresión de la coda vocal final (véase el ejemplo 5.5.).

The image displays two musical staves for the motet 'Unica est columba mea'. The top staff is a single system with Soprano (S) and Bass (B) parts. The bottom staff is a three-part system with Soprano (S), Tenor (T), and Bass (B) parts. The lyrics 'Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia!' are written below the vocal staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values.

Ejemplo 5.5. Últimos compases del motete *Unica est columba mea* de Francisco de Peñalosa en el impreso de Gonzalo de Baena, 1540 (arriba) y en E-Tz 2-3, ff. ccxliiii-ccliv (abajo).<sup>230</sup>

<sup>226</sup> Se trata de la primera colección de música hispana para instrumentos de tecla: Gonzalo de BAENA: *Arte novamente inventada para aprender a tanger*. Lisbon, German Galhard, 1540, ff. xxi-xxii<sup>v</sup>.

<sup>227</sup> Tess KNIGHTON (edición y estudio): *Gonçalo de Baena. Arte para tanger (Lisboa, 1540)*. Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical Arte para tanger, 2012.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>229</sup> Eva ESTEVE: «El manuscrito 2-3 de la catedral de Tarazona y sus arreglos instrumentales» en Luisa Morales (ed.), *Cinco siglos de música de tecla española*. FIMTE, nº 1. España, FIMTE, 2007, p. 30.

<sup>230</sup> Transcripción propia desde las ediciones de Tess KNIGHTON: *Francisco de Peñalosa. Motets for three voices*. Mapamundi 71A. Londres, Vanderbeek & Imrie, 1988, p. 9 y Gonzalo de BAENA: *Arte novamente inventada para aprender a tanger*. Lisboa, German Galhard, 1540, f. xxi-xxii<sup>v</sup>.

Esteve justificó este último cambio con el intento de evitar demasiadas pulsaciones sobre la *finalis* en la tecla,<sup>231</sup> pero también pudo haber sido el reflejo de las prácticas *ex tempore* no plasmadas en la polifonía escrita. Para la cadencia en este caso se configura sobre un movimiento paralelo entre las voces del tenor y del bassus que forman bloques de triadas con respecto a la *superius*. Según señala Knighton, Baena suele cambiar algunas cadencias con respecto a los modelos que escoge, que pudieron haber sido distintos al de la fuente turiasonense.<sup>232</sup> El diseño se asocia a la técnica del fabordón, basado en consonancias perfectas e imperfectas. Como ocurría en el ejemplo 5.2. con la cadencia del Gloria en la *Missa Adieu mes amours* de Peñalosa, esta textura homofónica es clave para entender la posible tradición oral practicada, cuya expresión queda patente en algunas composiciones.

### Algunas conclusiones

Uniendo la información extraída en el capítulo 1.2 sobre los testimonios pontificios con todo lo tratado en este capítulo sobre las diferentes prácticas interpretativas en Europa y el caso hispano de las misas de Peñalosa, se pueden extraer estas conclusiones:

- La tradición europea de improvisación estaba conectada con la hispana en el uso de las consonancias imperfectas con la técnica del fabordón. Aunque el procedimiento fuese distinto según la zona europea, todas ellas se basan en el mismo fundamento de secuencia repetitiva y predecible de intervalos. Si bien en la corriente de difusión central en Europa ya se dieron los primeros tratados que mencionaban algunos aspectos de la práctica interpretativa, no será hasta principios del siglo XVI cuando se produzca la necesidad de plasmar las directrices para el *contrapunto alla mente* que se simplificarían inicialmente en Gafurio, con *Angelicus ac divinum opus musice* (1508), y se sistematizaría más tarde con Pietro Aaron en su *Thoscanello della musica* (1523). La distinción que hace este último tratadista entre las viejas y nuevas prácticas en su época y el hecho de improvisar en un *novus modo* según los testimonios de la Capilla Sixtina dan pie a pensar en nuevas influencias dentro del estilo italiano a la hora de hacer las prácticas *ex tempore*. Tanto Gafurio como Aaron conocían de primera mano

<sup>231</sup> ESTEVE: «El manuscrito 2-3 de la catedral de Tarazona...», p. 30.

<sup>232</sup> KNIGHTON: (edición y estudio): *Gonçalo de Baena...*, pp. 49-50. Véase también el estudio de Kreitner con el caso del motete *Precor te*, en KREITNER: «Peñalosa, “Precor te” and us», en Tess Knighton and Bernadette Nelson (eds.), *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*. Kassel, 2011, pp. 291-308.

el tratado de *Musica practica* (1482) de Bartolomé Ramos de Pareja, donde se introdujeron las primeras ideas polémicas acerca de la práctica musical relacionadas con la tradición musical de la periferia hispana. Si había un lugar donde se gestaban todas esas ideas que configuraran el pensamiento musical de finales del siglo XV, ese era la Universidad de Salamanca, donde se encontraban personalidades como Ramos de Pareja, Domingo Marcos Durán y Pedro de Osma escribiendo sus tratados, como indica Galán.<sup>233</sup> Lo más lógico es pensar que el enfoque preeminentemente práctico de la tradición salmantina sobre el conocimiento musical fuese transmitido por Ramos de Pareja a sus discípulos teóricos del norte de Italia. De ahí el cambio de concepción en la *praxis* interpretativa que presentarán teóricos como Giovanni Spataro –quien fue su alumno directo– y más tarde Aaron.

- El cambio de paradigma hacia la verticalidad que señala Galán en su tesis no solo sería una característica de la música hispana de aquella época, donde abundaba la homofonía configurada sobre acordes triádicos, sino también las bases de la teoría sobre la práctica musical que sistematizaban los tratadistas a través dichas tablas de consonancias, de las sílabas de solmisación o la misma práctica del fabordón.<sup>234</sup> La cuestión realmente relevante es la concepción hispana de la tradición oral: la misma que cambia el panorama compositivo que reflejan las prácticas acordales y la misma sobre la que más tarde se teoriza y sistematiza para la enseñanza de los cantores. Por tanto, parece que el producto del cambio fue el estilo de improvisación empleado por los músicos en las catedrales, que influiría notablemente en algunas composiciones –dejando claros síntomas del uso de consonancias, como en los ejemplos 5.2 y 5.5 de las obras de Peñalosa– y que se plasmaría en los tratados de Francisco Tovar, Diego Del Puerto y Domingo Marcos Durán.

Si bien según Galán dichas tablas de consonancias comparten un enfoque didáctico que se mantendría como un caso aislado en los territorios hispanos –y por tanto se desconocería en los centros europeos–,<sup>235</sup> no ocurriría así con las prácticas *ex tempore* interpretadas por los músicos hispanos en instituciones extranjeras, como el caso de los numerosos cantores ibéricos –entre ellos,

---

<sup>233</sup> GALÁN: «La teoría de canto de órgano...», p. 328.

<sup>234</sup> *Ibid.*, pp. 242.

<sup>235</sup> *Ibid.*, pp. 328-329.



Peñalosa– que se encontraban en las capillas pontificias de Julio II y León X. Ese *novo modo* de improvisar muy posiblemente se identifique con el uso de consonancias concordantes entre todas las voces –y no solo con respecto al tenor, a la manera de Tinctoris, o la «antigua práctica» que señala Pietro Aaron– que conferiría una visión vertical y acordal del contrapunto y la desjerarquización de las voces.

Además, el testimonio de las ordenaciones de la capilla Carlos V en el capítulo 1.2 refleja claramente que el deseo del Emperador era reproducir las prácticas romanas para así establecer más lazos con el rito de la Iglesia Católico-Romana y dar legitimación a su poder. Si el ambiente de la Capilla Sixtina de aquel momento estaba plenamente imbuido de los rasgos musicales hispanos y franco-flamencos –de sobra familiares al Emperador– esto significaría que las prácticas ibéricas también pasarían a la capilla flamenca. Cabe destacar que el estilo compositivo de las siguientes generaciones de músicos franco-flamencos derivaría hacia esa concepción de texturas más homogéneas, donde se prestaría mayor atención al texto y menor al desarrollo contrapuntístico. Quién sabe si la tradición oral hispana en dichas cortes internacionales no sería uno de los motivos para el cambio estilístico en aquellos compositores posteriores.

- Por último, los manuscritos 2-3 de Tarazona, el 12 de Coimbra y el Cancionero Musical de Barcelona son pruebas fehacientes de la práctica improvisatoria al contener algunas cadencias paradigmáticas que no se encuentran en otros manuscritos europeos examinados. El caso de estudio de las misas de Peñalosa y el motete *Unica est columba mea* reflejan esa costumbre. Sobre estas cadencias se han aplicado las reglas de las tablas de consonancia de Del Puerto y Tovar con el fin de intentar reproducir una posible práctica interpretativa histórica.

La tradición oral de la música hispana de la generación de Francisco de Peñalosa jugaría un papel importante en el desarrollo estilístico de las siguientes generaciones. Quién sabe si Cristóbal de Morales y, posteriormente, Francisco Guerrero no discantaran al modo hispano la polifonía sacra de sus viejos maestros en el coro de la catedral hispalense.

### 5.3. TREN AL FUTURO: LAS PRODUCCIONES MUSICALES ACTUALES

Tal como trabajó Edward Wickham en su artículo sobre la *performance* del Agnus Dei en la misa *L'homme armé* de Ockeghem, son muchas las manipulaciones musicales que se realizan con respecto a la fuente por convenciones interpretativas actuales.<sup>236</sup> Cada una de las agrupaciones tuvo que tomar ciertas decisiones con respecto a cada uno de los parámetros desarrollados en el anterior apartado, además de escoger la edición sobre la que iba a preparar la audición. En el caso de Peñalosa, algunas de las grabaciones se pudieron haber basado en las tres ediciones –dependiendo de si fueron anteriores o posteriores a las mismas–: la de Higinio Anglés para las misas *Nunca fue pena mayor* y *Ave Maria Peregrina*,<sup>237</sup> Dionisio Preciado para las dos anteriores más la misa *Del ojo*<sup>238</sup> y Martyn Imrie con Tess Knighton para todas las misas completas publicadas en Mapa Mundi entre 1974 y 2008.<sup>239</sup>

Con el quinto centenario del Descubrimiento de América, el número de producciones sobre obra del hispano aumentó considerablemente, como apunta Kreitner en su artículo dedicado al análisis de grabaciones del corpus de Peñalosa.<sup>240</sup> En esta época, los motetes fueron los protagonistas en los proyectos discográficos, como la recopilación de algunos interpretada por Hilliard Ensamble (Hyperion CDA 6670), o como la antología de Pro Cantione de Bruno Turner (Hyperion CDA 66574). A la luz de la tesis de Jane Morlet Hardie y dichas ediciones de Mapamundi, la grabación de los veintidós motetes fue el objetivo principal de estas agrupaciones.<sup>241</sup> A esto le siguió la grabación de uno de los seis magnífics, dos de los cinco himnos, todas las canciones

---

<sup>236</sup> WICKHAM: «Finding closure: performance issues...» pp. 593-607.

<sup>237</sup> Higinio ANGLÉS: *La música en la Corte de los Reyes Católicos*. 1, Polifonía religiosa. Barcelona, Instituto español de musicología, 1960.

<sup>238</sup> Dionisio PRECIADO (edición, estudio y transcripción): *Francisco de Peñalosa: Opera Omnia*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2000, vol. 4: Tres misas.

<sup>239</sup> Martyn IMRIE (introducción y edición): *Francisco de Peñalosa. Misa del ojo*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 9, 1978; *Francisco de Peñalosa. Missa Ave Maria*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 79, 1993; *Francisco de Peñalosa. Missa Nunca fue pena mayor*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 81, 1993; *Francisco de Peñalosa Missa Por la mar*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 83, 1994; *Francisco de Peñalosa. Missa L'homme armé*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 154A, 2000. Tess KNIGHTON: *Francisco de Peñalosa. Missa Adieu mes amours*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 250, 2008.

<sup>240</sup> Kenneth KREITNER: «Peñalosa on Record», *Early Music*, vol. 22, nº 2, Iberian Discoveries II (mayo, 1994), pp. 309-310.m

<sup>241</sup> Jane M. HARDIE: *The motets of Francisco de Peñalosa and their manuscript sources*. Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1983. Martyn IMRIE (introducción y edición): *Francisco de Peñalosa. Motets for 4 & 5 Voices*. Marvig, Isle of Lewis, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 72, 1990; Tess KNIGHTON: *Francisco de Peñalosa. Motets for Three Voices*. Londres, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, serie A, nº 71, 1988.

profanas y tres de las seis misas completas, dejando las lamentaciones, las misas incompletas y los movimientos sueltos sin registrar:

Proyecto discográfico	Obras de Peñalosa
1955. <i>Music of the Renaissance</i> . Collegium Musicum, Krefeld. Robert Haas. Vox PI 8120 (LP).	<i>A tierras ajenas</i>
1968 - <i>La música en la Corte de los Reyes Católicos</i> . Ars Musicae de Barcelona, Coro Alleluia. Enrique Gispert. MEC 1001.	<i>El triste que nunca os vio y Por las sierras de Madrid</i>
1976 - <i>The Art of the Netherlands</i> . Early Music Consort of London. David Munrow.	Motete: <i>O bone Iesu, illumina</i>
1981 - <i>Peñalosa: Missa Nunca fue pena mayor</i> , Chansons / Cabezón: Tiento du 5º ton, Pange Lingua. Ensemble Gilles Binchois. Auvidis Disque AV 4952 (LP).	<i>A tierras ajenas, El triste que nunca os vio y Por las sierras de Madrid. Missa Nunca fue pena mayor</i>
1987 - <i>Ramillete de Cantigas, Villancicos, Ensaladas, Romances, Glosas, Tonos e otros Entretenimientos</i> . Grupo Sema. Pepe Rey. Discos Oblicuos DO 0003.	<i>Por las sierras de Madrid</i>
1987 - <i>Polifonia Sacra nel Rinascimento spagnolo</i> . Corale Universitaria di Torino. Dario Tabia. Bongiovanni GB 1905-1975	Motete: <i>Sancta mater, istud agas</i>
1989 - <i>Sacred and Secular Music from six centuries</i> . The Hilliard Ensemble. Hyperion Helios CDH 55148.	Motetes: <i>Ave, verum corpus natum e Inter vestibulum ac altare. Magnificat quarti toni I</i>
1989 – <i>Francisco de Peñalosa</i> . Taller Ziryab. Dial Discos 549455.	<i>Missa Ave Maria Peregrina</i> . 10 canciones seculares y motetes: <i>Pater Noster qui es in caelis, Transeunte Domine Iesu</i>
1991 - <i>Peñalosa: Complete Motets. Pro Cantione Antiqua</i> . Bruno Turner. Hyperion 66574.	22 motetes
1991 - <i>Spanish and Mexican Renaissance Vocal Music. Music in the Age of Columbus / Music in the New World</i> . The Hilliard Ensemble. Virgin Edition 61394 (2 CD).	<i>Inter vestibulum et altare y Magnificat</i>
1991 - <i>El Cancionero de Palacio, 1474-1516. Música en la corte de los Reyes Católicos</i> . Hespèrion XX. Jordi Savall. Astrée (Naïve) ES 9943.	<i>Por las sierras de Madrid</i>
1992 - <i>Francisco de Peñalosa: Missae Ave Maria peregrina, Nunca fue pena mayor</i> . Westminster Cathedral Choir. James O'Donnell. Hyperion 66629.	<i>Missa Ave María peregrina y Missa Nunca fue pena mayor. Himno Sacris solemniis</i>
1992 - <i>Por las sierras de Madrid</i> . Grupo Sema. Pepe Rey. SGAE.	<i>Por las sierras de Madrid</i>
1993 - <i>The Voice in the Garden. Spanish Songs and Motets, 1480-1550</i> . Gothic Voices. Christopher Page. Hyperion 66653.	Motetes: <i>Precor te, Domine, Sancta Maria, succurre miseris y Ne reminiscaris, Domine. Por las sierras de Madrid</i>
1994 - <i>Ave Maris Stella. Music to the Blessed Virgin from Seville Cathedral (c.1470-1550)</i> . Orchestra of the Renaissance. Richard Cheetham. Almagora 0115.	<i>Sancta mater, istud agas, O domina sanctissima, Tribularer, si nescirem</i>
1996 - <i>Sola m'ire. Cancionero de Palacio</i> . Ensemble Gilles Binchois. Dominique Vellard. Virgin Veritas 45359.	<i>El triste que nunca os vio</i>
1997 - <i>Court and Cathedral. The two worlds of Francisco de Peñalosa</i> . Concentus Musicus Minnesota. Arthur Maud. Meridian 84406.	<i>Por las sierras de Madrid, motetes Pater noster qui es in caelis, Ave vera caro Christi. Himno Quae te vicit clementia. Missa Nunca fue pena mayor.</i>
1998 - <i>Roncevaux: "Échos d'une bataille". Évocation musicale de la "Chanson de Roland"</i> . Ensemble "Lachrimae Consort", Ensemble vocal "La Trulla de Bozes". Philippe Foulon. Mandala MAN 4953.	<i>Los brazos traygo cansados</i>

1998 - <i>Sephardic Journey. Spain and the Spanish Jews</i> . La Rondinella. Dorian DOR 93 171.	<i>El triste que nunca os vio</i>
1998 - <i>Pedro de Escobar: Requiem</i> . Ensemble Gilles Binchois. Dominique Vellard. Virgin Veritas 45328.	Motetes: <i>Inter vestibulum ac altare y Adoro te, Domine Iesu Christe</i> .
1999 - <i>Roncevaux: Échos d'une Bataille</i> . Ensemble Lachrimae Consort. Ensemble Vocal La Trulla de Bozes.	<i>Los braços traygo cansados</i>
2000 - <i>Nunca fue pena mayor. Música Religiosa en torno al Papa Alejandro VI</i> . Capella de Ministrers y Cor de la Generalitat Valenciana. Carles Magraner. Auvidis Ibèrica (Naïve) AVI 8026.	<i>Missa Nunca fue pena mayor</i> .
2000 - <i>Anchieta: Missa Sine Nomine / Salve Regina</i> . Capilla Peñaflorida, Ministriles de Marsias. Josep Cabré. Naxos 8.555772.	Motete: <i>Sancta mater, istud agas</i>
2000 - <i>Fire-Water. The Spirit of Renaissance Spain</i> . King' Singers. The Harp Consort. Andrew Lawrence-King	<i>Por las sierras de Madrid</i>
2002 - <i>The Toledo Summit. Early 16th c. Spanish and Flemish Songs and Motets</i> . Orlando Consort. Harmonia Mundi USA 907328.	<i>Versa est in luctum y Credo de la Missa L'homme armé</i>
2002 - <i>Song of Songs. The Song Company</i> . Ronald Peelman. Celestial Harmonies 13199.	Motete: <i>Nigra sum sed formosa</i>
2004 - <i>Peñalosa: Un Libro de Horas de Isabel La Católica</i> . Odhecaton. Paolo Da Col. Bongiovanni 5623.	Motetes: <i>Ne reminiscaris, Domine, Sancta mater, istud agas, Ave, verum corpus natum, Precor te, Domine, Ave, vera caro Christi, Ave, regina caelorum</i> .
2004 - <i>Escobar: Missa in Granada, 1520</i> . Ensemble Cantus Figuratus. Dominique Vellard. Christophorus 77263.	Motetes: <i>Pater noster qui es in caelis</i> .
2004 - <i>Música litúrgica en tiempos de Isabel la Católica</i> . Schola Gregoriana Hispana, Coral "Ciudad de Granada", Ensemble La Danserye, Coro "Manuel de Falla" de la Universidad de Granada. Universidad de Granada. AMB-04004-CD	Motete: <i>O bone Iesu, ilumina</i> .
2005 - <i>Juan de Anchieta: Missa Rex Virginum - Motecta</i> . Capilla Peñaflorida. Josep Cabré. K 617	Motetes: <i>O bone Iesu, ilumina</i> .
2006 - <i>La Spagna. Felipe I El Hermoso. Mecenas de la música europea</i> . Camerata Iberia. Juan Carlos de Mulder. Open Music BS 059 CD	<i>Por las sierras de Madrid</i>
2006 - <i>Francisco de Peñalosa: Missa Del ojo - Motetten</i> . Peñalosa-Ensemble. Organum Classics Ogm 261081	<i>Missa Del ojo y ocho motetes</i>
2006 - <i>The Da Vinci Collection</i> . Various performers. EMI Classics 0946 3 61524 2 4	Motete: <i>Inter vestibulum</i>
2008 - <i>Stella del nostro mar. Past and present reflections of the Marian inspiration</i> . Cantica Symphonia. Glossa 31905.	Motete: <i>Sancta mater, istud agas</i>
2011 - <i>Francisco de Peñalosa. Missa Nunca fue pena mayor</i> . Les Sacqueboutiers, Ensemble Gilles Binchois. Dominique Vellard. Glossa GCD 922305.	<i>Missa Nunca fue pena mayor. Himno Sacris solemnis y seis motetes: Memorare Piisima, O bone Iesu, Tribularer, Ave vera caro Christi, Transeunte Domino y In passione positus Ieuses</i>
2015 - <i>The Earliest Consort Music for Viols</i> . Mynstrelles with Straunge Sounds. Clare Wilkinson / Rose Consort of Viols. Delphian 34169	<i>Missa Ave Maria (Agnus Dei II)</i>
2016 - <i>Music from the Courts and Cathedrals of 16th-Century Spain</i> . Seldom Sene Recorder Quintet. Brilliant Classics 95304.	Motete: <i>Adoro te, Domine</i>

Tabla 5.4. Producciones discográficas de la obra de Peñalosa.<sup>242</sup>

A continuación, se presentan tres casos de estudio basados en las tres misas grabadas y registradas (*Ave Maria Peregrina*, *Nunca fue pena mayor* y *Del ojo*) en distintos sellos discográficos hasta el momento, que se señalan en amarillo en la anterior tabla. Cabe destacar que estas tres misas probablemente hayan sido las que mayor difusión hayan tenido por las ediciones de Anglés (1960) y Preciado (2000). También las de Martyn Imrie pudieron haber servido como base para estas producciones, como se verá a continuación; sin embargo, las últimas misas transcritas –*L’homme armé*, *Por la mar* y *Adieu mes amours* (esta última, editada por Tess Knighton)– no gozaron de tanta difusión como las primeras. Únicamente se encuentra la producción *The Toledo Summit* (2002) que incluiría el Credo de la misa *L’homme armé*. Habría que esperar a 2016 y 2017 para escuchar las tres misas restantes de Peñalosa en las producciones que desarrollamos en la Real Academia de España en Roma con un quinteto romano dirigido por Walter Testolin y en la Residencia de Estudiantes con el coro *Zenobia Scholars* (escúchese el CD anexo a la tesis).

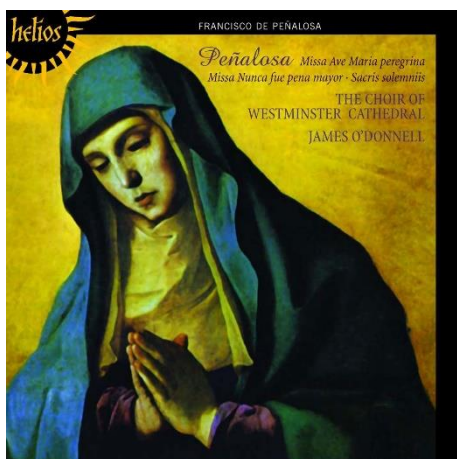
El presente estudio se acotará al análisis de las misas completas grabadas por The Choir of Westminster Cathedral (misas *Ave Maria Peregrina* y *Nunca fue pena mayor*), la producción del Concentus Musicus Minnesota por Arthur Maud (misa *Nunca fue pena mayor*) y el Peñalosa-Ensemble (misa *Del ojo*), por la necesidad de restringir este subcapítulo. Con ello se pretende observar las diferencias entre la interpretación histórica descrita anteriormente con las características estilísticas de las producciones actuales. De tal modo se comprobará si, detrás de cada una de las grabaciones, existe un estudio musicológico –y en ese caso dar cuenta de las decisiones tomadas para acercar o no la música a una versión historicista– y cuál fue la edición de base que escogieron para la interpretación de estas misas.

---

<sup>242</sup> Información extraída de la web de Todd M. McCOMB (Medieval Music & Arts Foundation): [www.medievalismo.org](http://www.medievalismo.org) (consultada el 04/03/2017). Dentro de esta tabla se encuentra el motete *O bone Iesu, ilumina* de dudosa atribución a Peñalosa. Véase Tess KNIGHTON: «Francisco de Peñalosa; New works lost and found», en David Crawford (coord.), *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*. Pendragon, 2002, pp. 231-258.

**1992: Francisco de Peñalosa: *Missae Ave Maria peregrina, Nunca fue pena mayor*. Westminster Cathedral Choir. James O'Donnell (Hyperion 66629)**

En el año 1992 se conmemoraba el quinto centenario del Descubrimiento del Nuevo Mundo y el coro de la catedral de Westminster –bajo la dirección de James O'Donnell– quiso homenajear a uno de los compositores protagonistas en los tiempos de Colón, Francisco de Peñalosa, con sus dos misas *Ave Maria Peregrina* y *Nunca fue pena mayor*.



Para ambas obras O'Donnell casi con toda seguridad escogió las ediciones de Imrie, a pesar de que fueron publicadas al año siguiente de haber sido grabadas.<sup>243</sup> La modalidad que adquiere a través del uso de la *ficta* y los cambios editoriales que sugiere el editor –modificando hasta el *cantus firmus* para evitar las octavas paralelas (véanse los cc. 71-72 del Agnus Dei II de *Ave Maria Peregrina*)– se reflejan en la audición del coro de Westminster.

Un aspecto importante es la elección de la plantilla: voces blancas para superius, falsetistas para la voz del altus, tenores para la respectiva voz y bajos-barítonos para el bassus. La formación de esta plantilla no cuajaría completamente con los criterios historicistas, pues el uso del falsete –según Parrott– no se produciría hasta entrado el siglo XVII, sino más bien una tipología de voz de tenor con un ámbito natural extendido hacia el agudo.<sup>244</sup> La agrupación juega con la disminución de la plantilla en los *bicinia* o en entradas imitativas de tres voces donde interviene un cantor por voz (véase el Agnus Dei I) –excepto en la superius que siempre cuentan con un mínimo de dos niños–, contrastando con el aumento en los *tutti* para intensificar los momentos importantes (véase el Credo).

Por otro lado, el editor –que percibió en el aparato crítico el uso de claves altas– no hizo el transporte de cuarta descendente que trasladaría el *ambitus* general al de la tipología de voces que casi siempre utiliza Peñalosa para sus misas: *seises*/voces mudadas (superius) – dos tenores (altus y tenor) – bajo (bassus). O'Donnell tampoco realizó dicho transporte descendente de la tesitura general al contar con voces agudas en el coro de Westminster, siendo esta una plantilla genérica en la actualidad.

<sup>243</sup> Probablemente, director y editor tuviesen contacto previo para conseguir la transcripción apta para la interpretación en aquella ocasión.

<sup>244</sup> PARROTT: «Falsetto beliefs...», pp. 79-110.

La calidad vocal probablemente se ajusta al estándar de voces utilizadas en el Renacimiento, aunque sigue siendo utópico conocer cómo sonaban los coros hace 500 años. Según las investigaciones sobre la interpretación del canto llano, existen algunos tratadistas tardomedievales como Conrad von Zabern que presentan las características que hoy en día se mantienen para el repertorio renacentista: cantar con voz plana, bien afinada y «sin “barbaridades” de varios tipos: como el canto nasal o la intrusión de sonidos de “h” [aspirada] en grupos de notas repetidas».<sup>245</sup> En ese sentido, el coro de la catedral de Westminster cantaría y haría una dicción musical correcta de las sílabas.

También se preocupan por fundir el *cantus firmus* –representado casi siempre en el tenor y superius– dentro de la textura de las voces. A su vez, realizan el *incipit* del Gloria IV del *Liber Usualis*, cuando se debería corresponder con el Gloria XV (*Dominatur Deus*) que es el utilizado como *cantus firmus* para el movimiento.<sup>246</sup> El *incipit* para el Credo sería el de la misa IV que sí se corresponde con el utilizado como melodía estructural. La edición de Imrie no los facilita y, por tanto, seguramente fuese una elección del mismo director, O'Donnell.

En cuanto al *tempo*, el coro realizaría los *ritardandi* característicos del canto histórico denominados *Commemoratio brevis*. Los cambios de *tempus* se muestran a la manera de los tratadistas arcaicos y aquellos hispanos que defendían la correspondencia a la breve. La elección de esta equivalencia es correcta para los compases 57-89 del Credo, porque se trata de un ennegrecimiento y no se produce un cambio de mensuración. Sin embargo, la agrupación de O'Donnell mantiene el cambio de breve igual a breve entre las secciones «Et incarnatus» y «Et resurrexit» del mismo movimiento, contradiciendo las directrices de Tinctoris, Gaffurio y los posteriores tratadistas de la época que abogarían por la correspondencia a la mínima. Las secciones finales en ternario del «Cum Sancto Spiritu» en Gloria y «Amen» en Credo se mantendrían a su vez con esa correspondencia correcta a modo de coda, con una consecuente aceleración del pulso.

La modalidad de la misa se ajusta a los modos 1-2 en Sol sin el transporte y en Re con el transporte de cuarta descendente por las claves altas: el correspondiente con la antifona original, como se comentó en el capítulo 3. Sin embargo, la *musica ficta* empleada por Imrie en su edición cambia completamente el carácter modal (añadiendo el Mib (*causa necessitatis*), acercándolo al modo 11-12. Se debe recordar que la misma

---

<sup>245</sup> HILEY: «Chant...», pp. 44-45.

<sup>246</sup> Véanse las melodías en el *Liber usualis missæ et officii*. Tournai, Desclée & Co., 1961, pp. 26 y 57.

antífona utilizaba el Sib aportando ese color modal. Por este motivo y por la necesidad de añadir sostenidos a las cadencias (*causa pulchritudinis*), la agrupación –que se basa en la edición de Imrie– adopta una gran cantidad de alteraciones accidentales, lo que acercaría su versión a la posible interpretación histórica.

Aunque existan múltiples maneras de adaptar la letra a la música, la solución de Imrie –y, por tanto, la consecuente interpretación del coro de la catedral de Westminster– es correcta y lógica en cuanto al fraseo melódico se refiere. Se ha de tener en cuenta que este parámetro del manuscrito 2-3 de Tarazona está completamente descuidado por el copista, al igual que ocurre con múltiples fuentes de la época.

En cuanto a la interpretación de la *Missa Nunca fue pena mayor* –la más cantada y registrada los por los grupos de música antigua–, O'Donnell continúa las mismas decisiones fundamentales anteriormente explicadas. Escoge una formación ligeramente distinta a las plantillas históricas: voces blancas (*superius*), falsetistas (*altus*) –cuya función histórica hubiese sido tenor con voz ampliada al agudo–, tenor (*tenor*), barítono (*bassus*).

En cuanto al *tempus*, la correspondencia entre las mensuraciones utilizadas en el Kyrie (ternario-binario-ternario para las respectivas partes del movimiento) es a la mínima y no a la breve, como utilizó para la anterior misa. Por tanto, aquí sí se basa en los preceptos de Tinctoris, como una posible solución interpretativa, pues en caso contrario el «Kyrie II» se hubiese desequilibrado con respecto al primero por la consecuente aceleración del *tempus*.

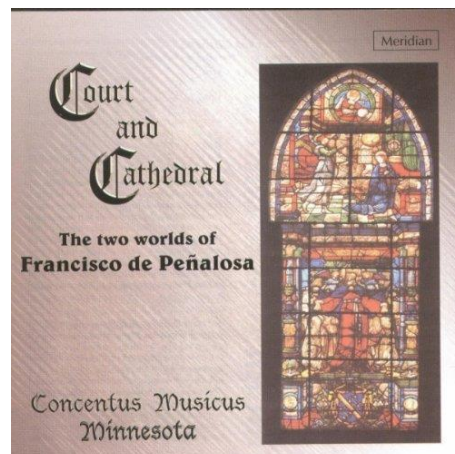
También utilizan los correctos *incipits* para los movimientos Gloria (misa XV, utilizado en la misa *Ave Maria Peregrina*) y Credo IV en el mismo modo de la melodía profana que da nombre a la misa y el mismo utilizado por Peñalosa en *Ave Maria Peregrina*.

**1997: *Court and Cathedral. The two worlds of Francisco de Peñalosa. Concentus Musicus Minnesota. Arthur Maud. Meridian 84406.***

Tras la producción monumental del Westminster Choir –y a su vez la anterior grabación de 1981 por el Gilles Binchois–, la popular misa *Nunca fue pena mayor* sería nuevamente grabada por el Concentus Musicus de Minnesota, bajo la dirección de Arthur Maud en 1997. Esta fue la última de las producciones del director con la agrupación, tras un largo recorrido de grabaciones dedicadas a Tomás Luis de Victoria, a los ingleses Robert Fayrfax y William Bird, y a otros compositores como Jean Mouton, Heinrich



Finck, Josquin Desprez o Jacob Handl. Este disco, además de contener la citada misa, también incluye algunos motetes y piezas seculares de Juan de la Encina, Pedro Escobar, Alonso Pérez de Alba, Francisco de la Torre, más la canción homónima a la misa de Juan de Urrede y otras obras de compositores de la misma generación. La misa es la última en sonar en el disco, sin ser intercalada con otras piezas.



La plantilla la conforman sopranos para la voz superius, tenores para altus – teniendo que utilizar falsete en algunos momentos– y tenor, y barítonos para el bassus. Al contener voces femeninas, no se adaptarían a las agrupaciones históricas: con *seises* o voces mudadas para la voz aguda. Concentus Musicus de Minnesota lo forman numerosas voces por voz, demasiadas quizá para las que existían en las formaciones polifónicas del siglo XVI. La calidad vocal es inferior al de la anterior agrupación reseñada, pues se trata de un coro que probablemente no sea profesional. Aun así, utilizan una correcta y bella expresión para las líneas melódicas y escogen los mejores solistas para las reducciones de textura (véase el «Qui propter» del Credo, o el «Pleni sunt» del Sanctus»). En cuanto a estas, el efecto queda perfecto al contrastar texturas a 2 y 3 partes con poca plantilla vocal contra un *tutti* en homofonía, un recurso muy empleado por Peñalosa en sus misas con una interpretación quizá similar en la época.

El lugar de grabación probablemente fuese una iglesia o algún espacio con bastante reverberación, lo que supone un incremento del volumen total bastante sustancial. La localización es idónea desde la perspectiva historicista. Sin embargo, quizá por ser una grabación *ad longum* y sin pausas, se debe señalar que la afinación desciende hasta un semitono durante los movimientos del Sanctus y Agnus Dei, así como a lo largo del Credo el tono general va calando. También la agógica se desbarajusta y las relaciones de pulso no son exactas. En las diferentes partes del Kyrie se puede escuchar la semibreve a 46 BPM, que pasa a 65 BPM para volver a 52 BPM, mientras la equivalencia de los cambios es a la mínima. También entre las secciones del «Sanctus», «Pleni sunt» se acelera considerablemente el tiempo.

Los cambios a *tempus* ternario en el Gloria se producen con equivalencia a la breve (como en la sección «Domine Deus», sin existir ningún ennegrecimiento), mientras los del Kyrie y Sanctus son a la mínima (desajustada por la aceleración y deceleración del

*tempus*). Por tanto, no sigue un criterio unificado a la hora de elegir las correspondencias y resulta ciertamente incongruente.

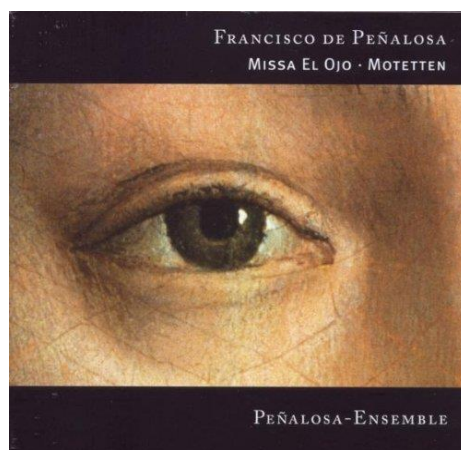
Al no contener esta misa la parte del Benedictus, Arthur Maud escoge el del Sanctus VI –en el mismo modo 3 que la misa– interpretado por tenores en canto llano. Además, escoge las entonaciones del Gloria XV, adaptándose perfectamente al material de la misa, que parece citarlo en algunos pasajes del Credo (véase el capítulo 3) y el Credo IV (en modo 4) también utilizado en la misa *Ave Maria Peregrina*.

La *musica ficta* se utiliza sobre todo en cadencias con la denominada *causa pulchritudinis* y en numerosas terceras de picardía sobre la *finalis* Mi (con el Sol♯), como la que aparece al final del Kyrie, en «omnia facta sunt» del Credo o el «Osanna» en el Sanctus. Sin embargo, no se escucha ninguna alteración de *causa necessitatis*, no siendo probablemente necesaria para ningún pasaje contrapuntístico según las directrices históricas.

En definitiva, parece una versión de un coro instruido, pero no completamente profesional, con cierta desafinación y descoordinación del pulso. Tampoco siguen unos criterios fijos en cuanto a la correspondencia de las mensuraciones y la plantilla contiene voces femeninas, que no se hubiesen dado para las misas de Peñalosa a principios del siglo XVI. Sin embargo, la *ficta* y la expresividad vocal se adapta a las directrices de aquella época, así como la elección del material cantollanístico adicional.

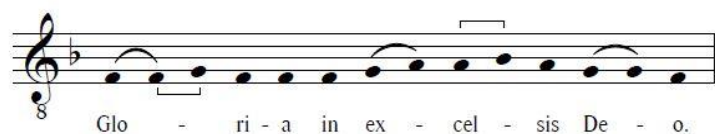
**2006: Francisco de Peñalosa: Missa Del ojo - Motetten. Peñalosa-Ensemble (Organum Classics Ogm 261081)**

La formación Peñalosa-Ensemble la componen la soprano Susan Eitrich, los tenores Sebastian Mory y Jörg Deutschewitz y el bajo, Pierre Funck. Esta agrupación se ha dedicado a trabajar sobre repertorio de la tercera generación de compositores franco-flamencos, dedicando especial atención a Pierre de la Rue, y el único CD dedicado a Peñalosa, que da nombre a la agrupación, es el que aquí se muestra.



De su corpus, escogen la misa *Del ojo* más ocho motetes intercalados entre los cinco movimientos de la misa, rompiendo la construcción unitaria actual que señala Reynolds

en su artículo.<sup>247</sup> Como ocurre con la anterior grabación, al haber una soprano para la superius no se ajustaría a la selección masculina para los coros de las capillas de la época. La edición escogida es la de Dionisio Preciado (2000) pues este se basa principalmente en el manuscrito 2-3 de Tarazona y –como se comprobó en el capítulo 2.2– sus diferencias son notables con respecto al manuscrito 12 de Coimbra, en el que se basa Martyn Imrie. En esta versión se añaden también los dos últimos Agnus Dei y se omite el Alleluya (que también elimina la agrupación en la grabación). No obstante, Preciado se fija en el anterior editor en casi todos los parámetros (sobre todo las correspondencias mensurales, la alineación de la letra y la *musica ficta*). Además, parece que el Peñalosa-Ensemble vio también la edición del inglés, del que escogió el *incipit* sugerido para el Gloria, que proviene de un *Missal* de Zaragoza de 1522.<sup>248</sup> Si bien Preciado no indica ninguna entonación para estos movimientos, la agrupación cambiaría la elección del Credo II transportado a Re que propone Imrie, escogiendo el Credo III en modo 5, mucho más adecuado para la modalidad del movimiento (con el Sib en la armadura).



Ejemplo 5.6. Entonación del Gloria del *Missal* de Zaragoza (1522).

Otra de las pistas que denota la elección de la versión de Tarazona 2-3 es la cadencia final del «Osanna». Imrie tuvo que hacer un añadido editorial a dicha cadencia por un error en el manuscrito de Coimbra, mientras Preciado continuó con Tarazona que no tiene ningún problema en el desarrollo contrapuntístico. En la edición de esta tesis hemos añadido la alternativa del copista de Tarazona 2-3, el cual añade dos semibreves para evitar el descuadre. Muy posiblemente, el de Coimbra omitiera dichas figuras por error.

Tampoco eligen cantar el movimiento Alleluya intercalado entre Gloria y Credo en el manuscrito 12 de Coimbra. Esta decisión es comprensible dado el estilo simplificado de este movimiento –que denotaría el posible cambio de autoría, como se argumentó en el capítulo 3– y a su vez la reducción de la plantilla a tres partes. La elección de un cantor por voz no se adapta a la posible interpretación histórica del contexto cortesano, donde probablemente fuese compuesta esta misa, pues ya se comprobó que ciertamente intervenía más de un intérprete. Sin embargo, al no existir ningún *divisi* ni ampliación de

<sup>247</sup> REYNOLDS: «Sacred Polyphony...», pp. 186-187.

<sup>248</sup> IMRIE (introducción y edición): *Francisco de Peñalosa. Misa del ojo...*, p. 2.

voces como en otras misas, quizá este tipo de interpretación se relaciona con la que se pudo haber producido en la catedral hispalense (de haberse difundido por aquella institución). La versión que ofrecen es correcta por la calidad vocal y el diferente ajuste de las dinámicas según los criterios HIP, esto es destacando secciones de la misa importantes con *forte* en los *tutti* (véase «Et in unum Dominum» en Credo) o cambiando a *pp* cuando aparece la homofonía del «Et incarnatus est» en el mismo movimiento.

Por otro lado, el ensemble escogió el *tempo* y las correspondencias entre mensuraciones marcadas por Imrie, es decir, breve igual a breve en los ennegrecimientos de la sección «Qui tollis» del Gloria, que sería la solución adecuada por la simultaneidad de binario contra ternario creando así un efecto hemiólico; así como en la sección cadencial del «Cum Sancto» en el mismo movimiento o el «Et vitam» del Credo, como es costumbre en Peñalosa. En este movimiento se dan varios cambios a ternario en «Et homo factus est» y «Et in Spiritum» fruto del cambio a mensuración «3» y de ennegrecimientos, respectivamente, para lo cual la mejor solución es la equidad de la breve por el carácter hemiólico general de esta misa. Cabe destacar que, a lo largo del Credo, el Peñalosa-Ensemble produce una aceleración progresiva a través de los numerosos cambios del pulso. Este efecto –combinado con los numerosos *ritardandi* (algo excesivos) al final de cada sección– confiere un carácter climático al final del movimiento.

El uso de la *musica ficta* es el mismo entre Imrie y Preciado, y el mismo que siguen los cantores del Peñalosa-Ensemble. Siendo frecuente la *causa pulchritudinis* (con el ascenso del Si<sup>4</sup>) no lo es tanto la *necessitatis*, con escasas adiciones del Mi<sup>b</sup> como en el Benedictus (cc. 24-25 del tenor). El Mi además es el séptimo grado del modo en Fa, lo que implica su no alteración para cadenciar en la *finalis*. Por tanto, la elección de introducir alteraciones innecesarias por parte de Imrie se podría considerar bastante historicista según la tratadística.

Un último aspecto tiene que ver con la tesitura de la superius en el Agnus Dei III, que también se discutió en el capítulo 3. Preciado no transporta una cuarta descendente la edición, al no ser consciente de la teoría musical respecto al uso de las claves altas. En la edición de esta tesis tampoco aparece transportado, elevando el *ambitus* hasta un Fa<sup>5</sup> en la voz superius, por la razón de mantener la modalidad y la altura de la melodía original escogida como *cantus firmus*.

Concluyendo, se trata en términos generales de una grabación de gran calidad, excesiva en el modo de empleo de recursos actuales (como el uso de las dinámicas y la

agógica en los *ritardandi*). Sin embargo, el estilo vocal se adapta a los estándares de los criterios HIP aplicados a composiciones barrocas –voz generalmente sin vibrato (utilizado como ornamento en alguna ocasión), clara y equilibrada entre las restantes voces de la agrupación–;<sup>249</sup> sin embargo, no se tiene muchas pistas sobre el estilo vocal a principios del siglo XVI en la Península, por tanto, tampoco se puede averiguar si esta opción interpretativa es correcta. Por último, esta agrupación mantiene las decisiones editoriales en *tempo*, *musica ficta* y alineación de la letra, muy bien pensadas y aplicadas en Imrie; esto podría acercar esta versión a las características musicales del siglo XVI hispano.

### Conclusiones y propuesta

Aunque solo se hayan introducido algunas ideas sobre las tres versiones escuchadas, todavía quedaría mucho por comentar. La fuente del apéndice 5 señalaba algunas directrices sobre la ornamentación, como hacer «quiebros en la voz» o que «no tenga garganta», lo que indicaría una forma de interpretación distinta a las escuchadas. Ninguna de ellas añade este tipo de ornamentación sino que más bien se decanta por una expresión plana y sin vibrato. Al no tener muchos más datos sobre este parámetro, no se puede averiguar más sobre cómo se producían ornamentos vocales en la época.

Un aspecto que parece claro es la elección de las ediciones escogidas para cada agrupación: ninguna de ellas transcribió directamente la música desde el manuscrito original, ni menos aún se propuso cantar desde el facsímil. Esto tiene como resultado la elección de todos los criterios seleccionados por el editor, así como la producción de algunas incongruencias estilísticas en lo que tiene que ver con las características del *tempus* y la *musica ficta*. Por otro lado, las formaciones actuales mixtas, en la mayoría de los casos, introducen voces femeninas para la voz superius, lo que contradice las bases históricas. Además, la diferencia entre agrupaciones como el Westminster Cathedral Choir y el Peñalosa-Ensemble son notables: los primeros al contemplar una formación quizá excesivamente amplia incluso para equipararlo a los contextos históricos suntuosos de las cortes regias o de la catedral de Sevilla; la segunda por utilizar un cantor por voz, ya que se ha observado que solo esta plantilla era utilizada en catedrales o instituciones eclesiásticas menores, pero no en la capilla aragonesa donde Peñalosa compondría sus

---

<sup>249</sup> Véanse algunos indicativos de la HIP *performance* para el repertorio barroco en Bruce HAYNES y Geoffrey BURGESS: *The Pathetick Musician: Moving an Audience in the Age of Eloquence*. Oxford University Press, 2016, pp. 157-159.

misas. Por tanto, aunque se siga sin conocer el número de cantores por voz que intervenían, podría equipararse a un término medio entre los dos proyectos discográficos.

Una posible recuperación histórica siguiendo los preceptos del repertorio de misas ibéricas de principios del siglo XVI se podría contemplar a raíz de todos los parámetros anteriormente explicados en los apartados 5.1 y 5.2. Entre ellos, la adecuación a un contexto litúrgico concreto para la interpretación en una catedral de las dimensiones de Sevilla o Toledo, por ejemplo; la formación de un coro medio con voces blancas y voces mudadas –interpretando octava grave (según la misa a interpretar)– para la voz superius y un tenor que abarque el ámbito agudo desde el registro natural o desde la «voz de pecho» para la voz del altus; la adecuación de las diferentes opciones interpretativas que se dan para el *tempo* y las proporciones mensurales; el uso de la *semitonía subintelecta* y la alineación de la letra tal como proponen los tratados de la época; y, el punto más dificultoso a nuestro parecer, que serían las prácticas *ex tempore*.

Ninguna de las versiones escuchadas –aun proviniendo de las formaciones con la mayor atención al historicismo en el ajuste de los parámetros– se atreve con la improvisación de la época. Si bien es un objeto de estudio en el que se debe profundizar todavía y se deben ofrecer aplicación para la *praxis*, algunas agrupaciones profesionales ya realizan *contrapunto alla mente* sobre el facsímil en facistol con muy buenos resultados en repertorios de finales del siglo XVI o del siglo XV al norte de Italia o en los Países Bajos, respectivamente.<sup>250</sup> Para llegar a ese punto, el entrenamiento sobre la lectura directa del manuscrito y las capacidades improvisatorias resulta indispensable. Además, se deberían tener en cuenta las variables geográficas y temporales y, en el caso de Peñalosa (como ya se sugirió en el anterior apartado), las prácticas *ex tempore* estarían sujetas a los tratados de contrapunto de Diego del Puerto, Francisco Tovar y Domingo Marcos Durán. Todo un camino por recorrer...

---

<sup>250</sup> Véase el proyecto de Livio Ticli y Marcello Mazzetti con *Palma Choralis*. Dipartimento di Musica Antica en Brescia: [www.palmachoralis.org](http://www.palmachoralis.org) o las producciones de Niels Berentsen con *Discantare Super Planum Cantum. New Approaches to Vocal Polyphonic Improvisation 1300-1470* <http://www.docartes.be/en/projects/discantare-super-planum-cantum> para un repertorio anterior al de Peñalosa, pero que podría servir como base metodológica (consultadas el 28/04/2017).



## CONCLUSIONES

Las nuevas fuentes descubiertas han permitido averiguar nuevos datos sobre la vida de Francisco de Peñalosa como cantor y compositor de Fernando el Católico, maestro de música del infante Fernando, canónigo en la catedral de Sevilla, más tarde, cantor de León X y, de nuevo en la catedral hispalense, arcediano de Carmona. En primer lugar, se han averiguado nuevas asociaciones genealógicas desde la información contenida en los documentos de la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional. Probablemente, su familia procedía de Oviedo y se asentó en Segovia a mediados del siglo XV; a finales de este siglo y principios del XVI se asociaron a los círculos cortesanos castellanos y se ligaron a la rama de los Fernández de Bobadilla y a los Arias Dávila, familias muy relacionadas a Isabel la Católica y posteriormente a Carlos V. Otra línea genealógica lo podría asociar a Bartolomé de las Casas, también vinculados a la corte castellana y de origen converso. Francisco de Peñalosa tendría dos conexiones familiares en la catedral de Sevilla: de un lado, su padre, Pedro Díaz de Segovia, y de otro, Luis de Peñalosa, quien hereda sus prebendas en dicha institución. Por la relación con este último, a quien el fraile cita como su tío, y por los numerosos miembros con apellido Peñalosa que aparecen en la *Historia de Indias* —como Francisco de Peñalosa, capitán de la armada del segundo viaje de Colón— todo parece indicar que sus raíces familiares estuvieron conectadas. La búsqueda en el archivo de la colegiata de Talavera de la Reina —actualmente en proceso de catalogación— podrá aportar en el futuro algunos datos más sobre la formación del compositor, siguiendo la información del certificado de entrada en la capilla aragonesa, descubierto por Inglés.

No se ha establecido ninguna relación entre el compositor y Juan de Peñalosa, organista y sochantre de la catedral de Toledo; otro Joan de Penyalosa, capellán localizado en la capilla aragonesa entre 1515-1516, podría haber tenido una relación fraternal con Francisco, pero sin embargo no se han encontrado pruebas. Este capellán pudo haber sido la misma persona que Juan de Peñalosa, posteriormente, canónigo en la catedral de Segovia; sobre este último se ha descubierto su relación directa como hermano de Francisco al que el pontífice concede beneficios expuestos en las bulas papales.

Desde que entrara como capellán y cantor de la corte aragonesa en 1498, Francisco de Peñalosa fue adquiriendo un papel cada vez más relevante en la capilla de Fernando. Se desconoce si el monarca tuvo algo que ver en el nombramiento del compositor como



canónigo de la catedral de Sevilla, si bien aquel tuvo una relación muy estrecha con el arzobispo hispalense, Diego de Deza, y pudo haber intercedido por medio de este para conseguirle beneficios. Hasta ahora se desconocía el paradero de Peñalosa desde 1506, año en el que comenzó a disfrutar de dos beneficios simultáneos –capellán en la corte aragonesa y canónigo en el cabildo sevillano–, hasta la muerte del Rey Católico en 1516. Sin embargo, los documentos de la catedral hispalense –y concretamente las nóminas (donde se muestra el concepto variable de la pitancería, que depende de la participación en el culto del cabildo), además de las listas de asistencia a procesiones que se han encontrado en la sección Mesa capitular– desvelan la poca o escasa actividad en dicha institución durante aquellos diez años y, consecuentemente, su presencia casi de forma continuada al servicio de la Corona de Aragón. El único periodo en el que se encontró en el cabildo sevillano fue durante los establecimientos de la corte de Fernando en Sevilla (X/1508-XII/1508 y 1/I/1511-21/VI/1511) por motivos políticos y entre los años 1509-1510. La función de Peñalosa en la capilla aragonesa debió ser importante, pues el Rey Católico requeriría su presencia durante aquel periodo alegando la necesidad de su cantor en la capilla y reclamando los frutos de su prebenda hispalense mientras sirviera en la corte. Sus mercedes fueron mayores cuando, de nuevo, Fernando volvía a beneficiar a su cantor con mayores prebendas hispalenses en Lebrija y Villanueva a través de una petición al papa Julio II en 1510.

Todos aquellos favores junto con el relevante cargo que tuvo desde 1511 hasta 1516 como maestro de música del infante Fernando ponen de relieve el papel fundamental del músico en la corte aragonesa e intermitente en el cabildo sevillano hasta la muerte de rey, del que recibía beneficios económicos a cambio de escasos servicios. En cuanto al magisterio de Peñalosa sobre el futuro emperador del Sacro Imperio Romano Germánico no se ha podido obtener mucha información, pero al menos se ha contextualizado la educación general que recibió, muy similar a la del difunto príncipe Juan, heredero de las coronas hispanas. En las epístolas en latín con Lucio Marineo Sículo, cronista de la corte, se muestra el grado elevado de Peñalosa en el conocimiento de las letras; esto lo corroboran las actas capitulares de Sevilla, cuando Peñalosa llegaría a revisar la actividad del maestro que impartía gramática los mozos de la catedral en 1517 –ocasión en la que pudo haber tenido contacto con un joven Cristóbal de Morales–, por lo que sería docto en esta arte liberal.

Del mismo modo que el Rey Católico mostraba el interés por su cantor con la cédula descubierta, años más tarde León X volvería a solicitar los tributos de la canonjía mientras Peñalosa se encontraba sirviendo en Roma (1517-1521), lo que demuestra un papel relevante en ambas cortes. La buena relación en general del rey Fernando con los distintos papas favoreció la movilidad de los músicos a la Capilla Sixtina, siendo Peñalosa uno de los más beneficiados; pero sobre todo la fundamental figura del obispo Gabriel Merino – que gozaba de bastante poder influyente en la corte papal– pudo haber sido la que le propiciara su traslado a la Curia, por lo que se ha desvelado desde la epístola de Peñalosa descubierta en esta tesis. El mecenazgo musical del papa Médici fue cuantitativamente el más importante de la época, gozando de un número de cantores y una actividad musical sin precedentes, por ello probablemente pidiese consejo al obispo hispano para incluir a los mejores cantores de la Península. La dificultad en la lectura de los documentos vaticanos sumado a la poca información que contienen numerosas series de volúmenes hace ardua la investigación para este periodo; sin embargo, los pocos datos obtenidos, combinados con los que proporcionan las bulas papales transcritas por Frey, además de los *Diarii Sistinei* de la Biblioteca Apostólica Vaticana, han incrementado el conocimiento sobre la estancia de Peñalosa como cantor y el contexto musical de las ceremonias en la Capilla Sixtina. Sobre él, se ha reconocido su actividad como músico secreto y cubiculario de la cámara privada de León X, un puesto al que solo unos privilegiados sirvientes accedían; en la capilla pontificia además desarrollaba papeles protagonistas durante determinados servicios, pues se le observa cantando la Pasión a solo en el año 1518. Desde el pontificado de Julio II, parece que aumentó la hispanofilia en la capilla pontificia, por lo que se produjo un cambio en las tradiciones musicales en la interpretación de las pasiones; el modo distinto de realizar prácticas *ex tempore* hispanas –si bien inicialmente era rechazado– supuso la modificación estética de los gustos musicales en la capilla, lo que posiblemente influiría en los compositores extranjeros.

A su vez se desconocía que los beneficios que León X otorgó a Peñalosa –como el arcedianato de Carmona– y a su hermano Juan –como canónigo de la catedral de Segovia con nuevas prebendas– convirtieron al primero en uno de los oficiales del cabildo sevillano mejor pagados de la época. Con el fallecimiento del papa en 1521, regresaría a Sevilla donde –tras algunos años de ausencia en el cabildo, huyendo de la peste que asolaba la ciudad– recobró la actividad en 1524. Tanto este hecho como la cesión de todas sus posesiones (las casas que arrendaba el cabildo y la canonjía que poseía) a su sobrino,

Luis de Peñalosa, durante los últimos años de su vida han sido nuevas circunstancias que se desconocían en el relato de su vida. Desconociendo las causas de su muerte, se le enterraría en la catedral de Sevilla el 1 de abril de 1528, dejando una cantidad de composiciones muy superior a la de los restantes músicos hispanos de su generación (que conozcamos por las fuentes conservadas en la actualidad). A pesar de la menor información encontrada sobre su vida, en comparación con la biografía de Juan de Anchieta, Peñalosa no solo alcanzaría una posición económica muy favorable, sino que conseguiría el favor del Rey Católico, de León X y del cabildo hispalense durante sus años de vida, hechos que no tienen parangón en ningún otro compositor de su época.

Por otro lado, se ha mostrado la problemática a la hora de analizar las misas desde las metodologías aplicadas a los casos del corpus de Josquin, La Rue u Obrecht. La escasez de fuentes conservadas impide conocer los contextos en los que se interpretaban dichas obras y menos aún averiguar la datación de cada una. Esperemos que en un futuro próximo se realicen nuevos estudios sobre el papel de las fuentes que ayuden a obtener más datos sobre su procedencia. De tal modo, sin tener más pistas sobre cómo pudo haber cambiado el lenguaje estilístico de Peñalosa en sus misas por la falta de información sobre las fuentes, el análisis musical no ha podido proporcionar una cronología sobre dicho corpus. En cambio, la datación de las fuentes más importantes –E-Tz 2-3 y P-Cug 12– y algunos testimonios como las cláusulas del Santo Sepulcro de la colegiata de Osuna han podido determinar que la polifonía de la época de los Reyes Católicos aún permanecía viva a mediados del siglo XVI, e incluso posiblemente a finales de este siglo también se continuara cantando la polifonía del manuscrito 2-3 en Tarazona, a raíz de la información del inventario de 1591. Por tanto, la música de Peñalosa y los compositores coetáneos no caería en desuso tras su muerte, sino que enriquecería el culto de algunas instituciones eclesiásticas hasta el completo dominio de la liturgia postridentina.

Recordando la discusión historiográfica sobre los centros y periferias musicales, los apartados 3.1 sobre la circulación de misas hispanas y extranjeras y 5.2 sobre las características de las prácticas *ex tempore* han dado lugar a dos perspectivas distintas. Por un lado, contradiciendo algunas opiniones como las de Reinhard Strohm o Gustave Reese,<sup>1</sup> la difusión del repertorio extranjero (a través de manuscritos e impresos) también permeó las fronteras ibéricas, influenciando notablemente las misas de Peñalosa, entre

---

<sup>1</sup> Gustave REESE: *Music in the Renaissance*. Londres, Dent, 1954; Reinhard STROHM: *The Rise of European Music, 1380-1500*. Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1993, p. 62.

otros músicos. Además, la movilidad de músicos franco-flamencos –como Pierre de la Rue, Alexander Agricola o Marbrianus de Orto con la venida a la Península del séquito borgoñón entre 1501-1502 y 1506-1508– demuestra el contacto directo y las transferencias musicales con los músicos hispanos. Por otro lado, la teoría musical permaneció aislada en algunos focos de la Península, como la Universidad de Salamanca, pues –como ya demostró Santiago Galán y por lo que se sabe hasta el momento– algunos autores como Durán, Tovar o Del Puerto probablemente no recibieron ningún contacto foráneo (de ahí su grado de originalidad) y sus métodos se aplicaban para la enseñanza práctica a los cantores (de ahí que se preocuparan por las prácticas *ex tempore*, algo que el resto de la tratadística europea había obviado hasta ya bien entrado el siglo XVI). A su vez, la sistematización de la improvisación hispana en los tratados refleja un cambio de paradigma hacia la verticalidad, ya vigente en la tradición oral ibérica del siglo XV: los músicos improvisaban teniendo en cuenta todos los sonidos producidos simultáneamente y no solo con respecto a la voz del tenor (al modo europeo). Estas prácticas influirían notablemente en el ámbito romano, por lo que se ha descubierto en los testimonios de los *Diarii Sistinii*, y posteriormente en la música franco-flamenca, encaminando el contrapunto hacia un pensamiento vertical, donde el texto recobra el protagonismo.

Por tanto, si bien inicialmente la tradición oral y la teoría musical hispanas estaban aisladas, los reinos de Castilla y Aragón estaban conectados con el *mainstream* de las corrientes europeas pues, al mismo tiempo que se importaba repertorio franco-flamenco y se propiciaba la movilidad de los compositores, también los músicos ibéricos demostraban la singularidad de las prácticas *ex tempore* en instituciones extranjeras como la Capilla Sixtina o quizá en Flandes e Inglaterra, con viajes como el de Juan de Anchieta en el séquito de la Reina Juana. Posiblemente, una continuación en la investigación en los archivos vaticanos, romanos y neerlandeses sacaría a la luz mayor información sobre las influencias del repertorio ibérico en el extranjero.

Pero partiendo de los descubrimientos en esta tesis sobre la transmisión extranjera en el repertorio hispano, las misas de Peñalosa suponen un caso confirmado de hibridación estilística. El impacto de la polifonía franco-flamenca fue mayor en el género de las misas que en las restantes obras del corpus de un compositor ibérico de principios del siglo XVI, pues el texto fijo del Ordinario permitió experimentar con los parámetros musicales y producir cambios en el lenguaje contrapuntístico. El material escogido por el compositor hispano ya refleja la procedencia franco-flamenca, como son los casos de sus

misas *L'homme armé* o *Adieu mes amours*, monodia y canción profana, respectivamente, en boga durante la Europa de finales del siglo XV y principios del XVI, o incluso *Nunca fue pena mayor*, la *chanson* de Urrede (compositor borgoñón afincado en la Península y nombrado maestro de capilla de la corte aragonesa), siendo todos ellos materiales susceptibles de ser usados como *cantus firmus* en la tradición borgoñona. También existen numerosos ejemplos en Europa de misas dedicadas a la Virgen –*Ave Maria Peregrina* o *Rex Virginum* para el caso de compositores hispanos–, donde suelen aparecer algunas antifonas marianas citadas en el contrapunto, o las misas basadas en melodías populares autóctonas –como *Por la mar* (melodía desconocida, posiblemente asociada a los hechos del Descubrimiento del Nuevo Mundo) o *Del ojo* (también de ignorado origen, quizá asociada al «mal del ojo», cuya popularidad se extendió en la época) del compositor hispano–. Esto muestra que Peñalosa absorbería los mismos modelos compositivos que los compositores precedentes y coetáneos del área franco-flamenca, asociándolos también a los significados simbólicos de la tradición ibérica.

Si bien existieron algunos casos de polifonía hispana influenciada por la música extranjera en el siglo XV, el análisis de las misas demuestra que hasta el momento no se había producido un caso semejante del dominio de las técnicas borgoñonas fundamentales en simbiosis con un lenguaje de tradición hispana plenamente integrado. La asimilación de todos estos procedimientos magistralmente incorporados equiparó las misas de Peñalosa a muchos modelos internacionales; la función ritual que cumplían estas obras era relevante como elemento de patrocinio, pudiendo haber estado relacionadas con algunos eventos importantes en las cortes de los monarcas. Con esto, Reyes Católicos lograron establecer un marco ceremonial muy similar al de las cortes borgoñonas: la música polifónica cumplía su función política promocionando el poder de los reinos hispanos ante otros reinos europeos. Al haber disfrutado de estancias más duraderas y funciones más importantes en la capilla aragonesa, lo más probable es que Peñalosa compusiera sus misas para contextos relacionados con los monarcas, aunque no se haya podido descubrir ningún documento que lo corrobore.

Probablemente, la mayor inspiración para el compositor hispano fuese el lenguaje de Josquin, del que extrae numerosos recursos contrapuntísticos. Peñalosa utiliza los mismos diseños imitativos o los mismos contrastes con la introducción de la homofonía, si bien con un ritmo menos intenso y un contrapunto más simplificado que su compañero franco-flamenco. A su vez, los procedimientos de repetición conspicua –utilizados

también por Obrecht y La Rue—, como son las secuencias o los *ostinati* configurarían un elemento de unificación motivica en las misas de Peñalosa. Tanto del anterior compositor franco-flamenco, Ockeghem, como de La Rue heredaría el encadenamiento contrapuntístico de las frases, logrando unos diseños melismáticos mucho más pronunciados que el resto de sus compañeros hispanos.

Otros procedimientos europeos en boga en la Europa de principios del siglo XVI fueron la paráfrasis, con la que Peñalosa integra completamente el *cantus firmus* en la textura y donde su punto de mayor desarrollo se alcanza en las misas *Por la mar*, *Ave Maria Peregrina* y *L'homme armé*, así como en los movimientos Gloria y Credo de la misa *Rex Virginum*; o la parodia, utiliza de manera muy reducida en las misas *Adieu mes amours* y *Nunca fue pena mayor*, pues escasamente se citan las otras voces de las canciones profanas en ambas misas. Con ello muestra el dominio del primer procedimiento y la experimentación con el segundo, recordando a algunas obras franco-flamencas de su periodo. En las misas con *cantus firmus* de procedencia extranjera, *L'homme armé* y *Adieu mes amours*, muestra recursos muy similares a los modelos de Josquin y Compère para la primera y al de Obrecht para la segunda. Sin embargo, estas obras de Peñalosa entre sí ofrecen perspectivas dispares: mientras en *L'homme armé* prevalece el equilibrio, las abundantes texturas imitativas y la *varietas* en la presentación del material (modal y motivicamente bien trabajado), *Adieu mes amours* adquiere un lenguaje contrapuntístico arcaizante, con bastante densidad rítmica en numerosas ocasiones disonante; en esta Peñalosa parece emular las técnicas de Obrecht —por la utilización de la inversión, la cita de la misma melodía gregoriana durante el Credo o las mismas estructuras imitativas—, pero desde un lenguaje completamente distinto, con el que parece experimentar.

Los procedimientos contrapuntísticos de antiguos maestros como Antoine Busnoys sirvieron como modelo para sus misas *Ave Maria Peregrina*, *Del ojo* y *Adieu mes amours*, donde se observan cánones invertidos y retrogradados, numerosos cambios mensurales, o la aumentación de los valores del *cantus firmus*, resaltado en el tenor frente a las restantes voces que hacen contrapunto sobre el tema. De otros compositores franceses como Févin, Isaac, Mouton o Richafort selecciona el equilibrio de unas estructuras muy regulares.

Si bien Peñalosa resalta como uno de los primeros compositores en utilizar magistralmente todos estos recursos extranjeros, integrándose en las corrientes estilísticas

europeas de aquel momento, la calidad de sus misas se muestra en la versatilidad para reproducir diferentes lenguajes según el significado y contexto litúrgico de cada obra. En cada una se han descubierto numerosas citas de melodías distintas al *cantus firmus* que aportan nuevas relaciones simbólicas al oyente, como la melodía de su propio *quodlibet*, *Por las sierras de Madrid*, la melodía *Por la mar* o el Agnus Dei de la misa *Beata Maria Virgine* en la misa *Del ojo*; la antífona *Salve Regina* y la *chanson* de Ghizeghem *De tous biens plaine* en el Agnus Dei de la misa *Ave Maria Peregrina*; además de algunas melodías gregorianas comunes –como el Gloria XV o el Credo IV– repetidos en los respectivos movimientos de sus misas. El uso del ámbito grave resultaba ya de por sí una característica hispana en relación a otras tesituras más agudas utilizadas en el resto de Europa –como el caso de Inglaterra–; por otro lado, la concepción vertical del movimiento armónico es un reflejo de las prácticas orales de su propia tradición ibérica. La utilización de estilemas melódicos en el «Crucifixus» de las misas *Por la mar*, *Ave Maria Peregrina*, *Adieu mes amours* y *Nunca fue pena mayor* aporta una mayor identidad aún más definida del estilo de Peñalosa.

Todos estos rasgos en su lenguaje conformarían un importante legado para las generaciones posteriores. Con el fin de acotar algunos apartados, el estudio de las influencias entre generaciones se ha limitado al caso de las misas de Peñalosa con las misas de Morales y Guerrero que tuvieran una relación directa por el uso de materiales comunes. De tal forma se ha demostrado cómo ambos compositores posteriores partieron de la tradición hispana para componer sus misas *De beata Virgine* de diferentes maneras: Morales a través del uso de la repetición conspicua al modo de Peñalosa en los movimientos de la misa de amalgama *Rex Virginum* (así como en otras de su corpus); Guerrero a través de un uso casi idéntico de materiales comunes como *cantus firmus*, que serían algunas melodías gregorianas (tropadas en el Kyrie y Gloria). Esta misa de amalgama se conservaba en la catedral de Sevilla –pues aparece en los inventarios de la institución (libro nº 20 de misas)– y probablemente se compusiera en aquella institución debido a la confluencia de músicos como Peñalosa, Escobar, Hernández de Castilleja o Pérez de Alba. Por tanto, tanto Morales como Guerrero la tomarían como modelo compositivo probablemente durante sus años de servicio en el cabildo hispalense. Al contrario que la misa *Ave Maria* de Morales no muestra rasgos similares a la misa *Ave Maria Peregrina* de Peñalosa, se ha comprobado que la misa *L’homme armé* de este – además de ambas obras homónimas de Josquin– serviría como modelo para las misas

homónimas de Morales y Guerrero. De Peñalosa, ambos compositores tomarían los recursos repetitivos también usados en el franco-flamenco, como los ostinatos o las secuencias, del mismo modo que adoptan una manera muy similar de parafrasear y migrar el *cantus firmus*, como se muestra en el modelo *L'homme armé* (a 5) de Morales o en la misa *De beata Virgine* (a 4) de Guerrero. La concepción vertical del contrapunto –si bien el ritmo armónico es mucho más intenso en los compositores tardíos– está presente en las tres personalidades musicales, de la misma forma que también utilizan las reducciones y aumentos de plantilla a cinco y seis voces como previamente lo había hecho el hispano. El legado que también deja Peñalosa con las cadencias a la *finalis* no simultáneas –reflejo de una tradición oral viva, como se comprobó en el capítulo 5.2– se observa en numerosas cláusulas de Morales y Guerrero.

En el plano del contexto, del mismo modo que Peñalosa pudo haber compuesto su misa para Fernando el Católico –posiblemente relacionada con el marco de las celebraciones de la Orden del Toisón de Oro–, Morales demostró la dedicación al emperador, Carlos V, a través de las pruebas iconográficas del *Missarum liber secundus*. Además, Owen Rees ya señaló la relación de la misa *L'homme armé* (conservada en E-Asa Ms 38) con el emperador Habsburgo por la referencia al motete de Gombert, *Veni electa mea*, compuesto para el casamiento entre el monarca hispano e Isabel de Portugal.<sup>2</sup> Por tanto, la transferencia estilística e histórica para la interpretación de estas misas sería notable entre las tres generaciones de compositores, que a su vez recogían el legado de compositores franco-flamencos como Josquin.

Una de las futuras líneas de investigación que se desprenden del análisis estilístico podría ser otro estudio analítico que comparase los distintos géneros musicales que compuso Peñalosa –magnífics, lamentaciones, motetes, himnos, asperges y piezas profanas– para averiguar las características musicales diferenciadas según la funcionalidad de cada obra y la correspondencia expresiva con el significado del texto. A su vez, este análisis se podría extrapolar al resto de compositores de su generación –Pedro de Escobar, Juan de Anchieta, Pedro de Porto, Alonso Pérez de Alba, Pedro o Alonso Hernández de Tordesillas y Pedro Hernández de Castilleja, entre otros– para establecer algunos rasgos comunes en la tradición hispana, las influencias de algunos procedimientos extranjeros y las diferencias entre los lenguajes de cada compositor para

---

<sup>2</sup> Owen REES: «Guerrero's "L'homme armé" Masses and Their Models», *Early Music History*, vol. 12 (1993), pp. 47-51.



cada género, como está llevando a cabo el grupo de João Pedro d'Alvarenga con el grupo de investigación «Estudios de Música Antiga» en el Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

Por último, otras líneas de investigación surgirían desde el análisis comparativo entre estos compositores y las siguientes generaciones. El estudio de la obra de Juan Escribano, como conector entre las generaciones de Peñalosa y Morales, sería interesante para observar las confluencias de estilos entre las tres generaciones, así como las influencias de la polifonía italiana en su corpus conservado en I-Vat.

Entender todas las cuestiones interpretativas de este repertorio se hace completamente imprescindible para valorar la calidad y la realidad histórica de las misas desde la percepción actual. El bosquejo realizado sobre los contextos litúrgicos en los que se debieron interpretar las misas, las agrupaciones vocales y las características vocales, así como todos los preceptos de la tratadística que abordan la *musica ficta*, las relaciones mensurales, la alineación de la letra o las prácticas se convierte en una herramienta útil para el conocimiento del editor de misas renacentistas o para los cantantes que emprendan la labor de recuperar la polifonía ibérica de principios del siglo XVI, en un concierto basado en criterios historicistas. Parece que las agrupaciones regias contaran con más de un cantor por voz, no siendo así a comienzos del siglo XVI en la catedral hispalense. La tipología de voces para las que componía Peñalosa se basaba en *seises* y voces mudadas (que probablemente cantaran octava baja) para la superius, tenores (con amplitud hacia el agudo desde el registro natural) para las voces altus y tenor, y bajos (y, raramente, barítonos) para la voz del bassus. Tras las novedades introducidas por el estudio de Parrott, se ha sugerido que la necesidad de los falsetistas fue escasa en el repertorio de esta época.<sup>3</sup> Como ocurre con las reglas de la improvisación reflejadas en la teoría hispana, algunos parámetros cambian en las interpretaciones hispanas, como las correspondencias entre las proporciones mensurales, tendentes a la equivalencia a la breve. Sin embargo, otros aspectos musicales como la *semitonía subintelecta* o la alineación de la letra muestran gran similitud con respecto a los preceptos generales de la tratadística europea, no siendo temas susceptibles de ser discutidos entre los teóricos de la tradición ibérica.

---

<sup>3</sup> Andrew PARROTT: «Falsetto beliefs: the “countertenor” cross-examined», *Early Music*, vol. 43, nº 1 (2015), pp. 79-110.

Las producciones discográficas actuales que se han analizado han manifestado cierto interés por la corriente historicista en pocos parámetros musicales. La dependencia a los criterios escogidos en las ediciones en las que se basan las agrupaciones –la de Inglés y la de Imrie, principalmente– reduce mayoritariamente la capacidad expresiva a las decisiones tomadas por el autor de la edición. Si bien en los años en los que se produjeron las grabaciones existía una carencia de investigaciones basadas en las prácticas *ex tempore* y, por tanto, se desconocían bastantes características de la interpretación histórica según la tratadística, ninguna agrupación se informó sobre otras opciones improvisatorias europeas o distintas ornamentaciones para insertarlas en sus versiones, ciñéndose al material musical de la edición. Algunas incoherencias en el uso de la *musica ficta* o en las correspondencias entre las proporciones se pueden comprobar debido a un uso erróneo del primer parámetro o la falta de información en la edición escogida. Las formaciones seleccionadas generalmente son coros mixtos –con la introducción de voces femeninas–, por lo que no se ajusta a los estándares de la época, con voces blancas y adultas masculinas; además, suelen emplear grandes plantillas de bastantes voces por voz (véase el Westminster Cathedral Choir), o una agrupación muy reducida de un cantor por voz (véase el Peñalosa Ensemble); con ello ya se ha mostrado que el segundo tipo de formación podría haber ido destinada para el ámbito hispalense, o a festividades menores de la capilla aragonesa, donde seguramente compondría sus misas el músico hispano.

Las diferentes versiones registradas en el CD que se adjunta en esta tesis se han producido con recursos limitados y utilizando la edición del segundo volumen. En estas ocasiones no se han podido aplicar los preceptos de las prácticas *ex tempore* descubiertos recientemente, pues conllevaría bastante dedicación a cada uno de los cantantes y, desafortunadamente, el tiempo apremió para cada proyecto. Además, la idiosincrasia de las agrupaciones mixtas no ha permitido una *performance* adaptada al contexto histórico de las misas de Peñalosa: en el caso de la formación Zenobia Scholars (coro mixto) se tuvo que transportar la misa *Por la mar* una tercera ascendente (modo 5 en La) para adecuarlo a la tesitura de las sopranos. Los futuros conciertos se podrían desarrollar atendiendo a los criterios historicistas y proponiendo un marco contextual similar a las dimensiones de la catedral de Sevilla o la de Toledo; se podría interpretar por un coro de voces masculinas –entre ellas, las voces blancas junto con las voces mudadas, así como con tenores que alcancen el registro agudo desde la voz de pecho y no en falsete– que

podieran asumir también la aplicación de las reglas improvisatorias de la tradición hispana. El desarrollo de ese objetivo completo se llevaría a cabo realizando una lectura directa del facsímil de los manuscritos E-Tz 2-3 o P-Cug 12, donde todos los aspectos relacionados con la alineación de la letra, la *musica ficta*, las correspondencias temporales en los cambios de mensuración o la ornamentación e improvisación surgieran de una manera natural e intuitiva, desde cantantes previamente formados en todas aquellas competencias.

Aparte de los dos conciertos producidos en el marco de la iglesia de San Pietro in Montorio (Real Academia de España en Roma) y la Residencia de Estudiantes, en ambos casos se dio a conocer la figura de Francisco de Peñalosa, el contexto de sus misas y las características musicales más importantes a un público abundante, habiendo cumplido el sexto y último objetivo planteado en esta tesis. La mesa redonda del segundo concierto permitió un diálogo entre Tess Knighton –que presentó los aspectos más significativos de la vida de Peñalosa– y Rupert Damerell –ahondando en las dificultades interpretativas que supone cantar una misa ibérica del siglo XVI en tiempo actual–. Ambos eventos no solo permitieron introducir al oyente en la obra de uno de los compositores más significativos en la historia de la música española, sino recuperar y registrar (en el CD adjunto en esta tesis) las tres misas completas que aún no se habían llegado a grabar en la actualidad –*L’homme armé*, *Adieu mes amours* y *Por la mar*–. Esperemos que esta tesis y los proyectos que surjan de ella sean un punto de partida para poner en valor la función primordial de este compositor en su época y, del mismo modo, continuar con la difusión fuera de las esferas musicológicas con el fin de recuperar y reconocer la polifonía de esta y otras generaciones olvidadas...

A modo de síntesis, la contribución de Francisco de Peñalosa al desarrollo de la misa cíclica en la Península ibérica supuso un punto de partida para la escuela polifónica hispana. Siendo el compositor del que mayor obra se conserva y uno de los que mayor prestigio alcanzó en su periodo, resulta sorprendente que haya permanecido en las sombras de la historiografía española hasta hace relativamente poco. La escasa difusión de su obra –conservada únicamente en fuentes ibéricas y del Nuevo Mundo, sin traspasar las fronteras italianas (durante su estancia romana), las borgoñonas (por el contacto directo con los cantores), o francesas (mientras pasó por Saboya con el séquito de Fernando el Católico en 1507)– pudo haberse debido a la tardía llegada de la imprenta musical en el corpus de compositores hispanos. Probablemente esta –entre otras– sea una

de las razones por las que muchos investigadores se decantaron por el estudio de la polifonía de compositores tardíos, como Morales, Guerrero o Victoria, que sí gozó de amplia difusión en el extranjero. Quizá la interpretación de obras litúrgicas de tradición hispana no tuvo una buena recepción en otros ámbitos europeos, como el de la capilla pontificia, por motivos litúrgicos; o bien las misas de Peñalosa pudieron haber servido para unas ocasiones determinadas dentro de su contexto cortesano o catedralicio. Sea como fuere, este compositor debe situarse en un lugar privilegiado dentro de los maestros de polifonía hispana del siglo XVI, tomando sus misas como un género referente integrado en las corrientes estilísticas europeas.



## CONCLUSIONS

The new sources discovered have allowed new information to come to light regarding Francisco de Peñalosa's life as a cantor and composer for Ferdinand the Catholic, prince Ferdinand's music tutor, canon of Seville cathedral, singer for Leo X and, in Seville cathedral again, archdeacon of Carmona. Firstly, we have established new genealogical links based upon the information found in documents from Archivo Histórico Nacional (Sección Nobleza). His family was, most likely, originally from Oviedo and settled in Segovia in the mid-15th century. At the end of the 15th and beginning of the 16th century, they formed ties with Castilian court circles and became associated with the Fernández de Bobadilla and Arias Dávila branch, both families being very close to Isabel the Catholic and, later, to Charles V. Another line of descent may link him to Bartolomé de las Casas, who was also associated with the Castilian court and had convert origins. Francisco de Peñalosa appears to have had two family connections in Seville cathedral: on the one hand, his father, Pedro Díaz de Segovia, and on the other, Luis de Peñalosa, who inherited his prebends from that institution. Based on his kinship with the latter, with the friar referring to him as his uncle, and due to the numerous Peñalosa who appear in *Historia de Indias*—such as Francisco de Peñalosa, navy captain on Columbus' second voyage—everything seems indicate that their family roots were connected. Searches in Talavera de la Reina's collegiate church archive—currently in the process of being catalogued—may, in future, contribute some further details of the composer's training, in line with the information on his entry certificate to the Aragonese royal chapel, discovered by Anglés.

No relationship has been established between the composer and Juan de Peñalosa, an organist and cantor at Toledo cathedral. Another Joan de Penyalosa—a chaplain based in the Aragonese royal chapel between 1515 and 1516—may have been Francisco's brother, although no proof of this has been found. This chaplain may have been the same person as Juan de Peñalosa, who later became canon of Segovia cathedral. We discovered the latter's direct fraternal relationship with Francisco, to whom the Pope granted benefits expressed in papal bulls.

After joining the Aragonese court as a chaplain and cantor in 1498, Francisco de Peñalosa acquired an increasingly relevant role in Ferdinand's royal chapel. We do not know if the monarch influenced the composer's appointment as canon of Seville cathedral; however, he did have a very close relationship with the Sevillian archbishop,

Diego de Deza, and may have intervened through him to obtain benefits for Peñalosa. Until now, nothing was known of Peñalosa's location from 1506 onwards, the year when he began to enjoy two simultaneous benefits –chaplain in the Aragonese court and canon in the Sevillian chapter– until the Catholic King's death in 1516. Nevertheless, the documents held in Seville cathedral –and, particularly, the wage slips (showing the variable concept of rations, depending on participation in the chapter's cult), in addition to attendance lists for processions found in the Mesa capitular section– reveal his limited or rare activity at that institution over the course of those ten years and, consequently, his almost continuous presence at the service of the Crown of Aragon. The only period spent by the musician in the Sevillian chapter was when, between 1509 and 1510, Ferdinand's court was established in Seville (X/1508-XII/1508 y 1/I/1511-21/VI/1511) for political reasons. Peñalosa's role in the Aragonese royal chapel must have been important, since the Catholic King appears to have required his presence during that period, alleging the need for his cantor in the royal chapel and ensuring the fruits of his Sevillian prebend for the time that he served in court. Their majesties were significantly older when Ferdinand favoured his musician again, facilitating greater Sevillian prebends in Lebrija and Villanueva through a request to Pope Julius II in 1510.

All of those favours, alongside the musician's prestigious position between 1511 and 1516 as prince Ferdinand's music tutor, expose his fundamental role in the Aragonese court and intermittent role in the Sevillian chapter until the death of the king, who granted him financial benefits in exchange for limited services. Little information has been obtained regarding Peñalosa's tutoring of the future Holy Roman-Germanic emperor; however, we have at least contextualised the general education that he received, which was very similar to that of the deceased prince Juan: the heir to the Hispanic thrones. The Latin-language epistles by Lucio Marineo Sículo, a court chronicler, demonstrate Peñalosa's high degree of knowledge of the arts. This is corroborated in the Seville chapter records, when in 1517 Peñalosa reviewed the activity of the grammar teacher who taught the young boys in the cathedral –an occasion which may have brought him into contact with the young Cristóbal de Morales– meaning, therefore, that he was well-versed in this liberal art.

Just as the Catholic King openly showed interest in his cantor, years later Leo X would again request chapter fees whilst Peñalosa was serving in Rome (1517 - 1521), which shows his important role in both courts. King Ferdinand's general good

relationship with the different Popes favoured musicians' transfer to the Sistine Chapel, with Peñalosa one of the most privileged. One of the most important factors for his transfer could have been Bishop Gabriel Merino, who had a considerable influence in the papal court. The Peñalosa's epistle discovered in this thesis reflects the direct request of the musician to serve him at the Curia. The Medici Pope's musical patronage was, quantitatively, the most significant of his time, giving rise to an unprecedented number of singers and level of musical activity. The combination of Vatican documents being difficult to read and the scarce information contained in numerous series of volumes make research of this period arduous. Nevertheless, the little information obtained, alongside that found in the papal bulls transcribed by Frey and the *Diarri Sistine* in the Biblioteca Apostolica Vaticana, have increased knowledge of both Peñalosa's time as a cantor and the musical context of Sistine Chapel ceremonies. His activity as a secret musician and cubicularius in Leo X's private chamber has been acknowledged, a position only accessed by a few privileged subjects; furthermore, in the pontifical chapel he adopted leading roles during certain services, such as a solo performance of the Passion in 1518. From the papacy of Julius II onwards, hispanophilia in the pontifical chapel increased, which explains the change produced in musical traditions when performing the passions. The different approach to applying *ex tempore* Hispanic practices –although initially rejected– led musical tastes in the chapel to be aesthetically modified, possibly influencing foreign composers.

In turn, it was not known that the benefits granted by Leo X to Peñalosa –the archdeaconship of Carmona– and to his brother Juan –becoming canon of Segovia cathedral with new prebends– made the former one of the highest-paid Sevillian chapter officials of his time. Upon the Pope's death in 1521, he would return to Seville, where –after a few years' absence in the chapter, escaping the plague which devastated the city– he recommenced his activity in 1524. Both this fact and the transfer of all his possessions (the houses that he rented in the chapter and the chapter fees that he possessed) to his nephew, Luis de Peñalosa, during his final years are new circumstances which were unknown details in the story of his life. The causes of his death are unknown and he was buried in Seville cathedral on 1st April 1528, leaving behind a much greater number of compositions than the other Hispanic musicians of his generation (those that we know of thanks to currently-preserved sources). Despite the smaller volume of information discovered about his life, in comparison to Juan de Anchieta's biography, Peñalosa would



not only go on to reach a very privileged economic position, but would also, over the course of his life, win the favour of the Catholic King, of Leo X and of the Sevillian chapter; no other composer from his era could rival him in this sense.

On the other hand, we have shown that it is problematic to analyse Peñalosa's masses using the methodologies applied to Josquin, La Rue or Obrecht's collections of works. The limited number of sources preserved prevents knowledge of the contexts in which the aforementioned works were performed and makes it almost impossible to date each one. We hope that, in the not too distant future, new studies will be carried out on the role of the sources which help to obtain further information about their origins. For this reason, because we have no further clues regarding how Peñalosa's stylistic language may have changed in his masses –due to lacking information on the sources– our musical analysis could not provide a time-line for this body of works. By contrast, through dating the most important sources - E-Tz 2-3 and P-Cug 12 - and certain testimonies, such as the clauses from the Holy Tomb of Osuna collegiate church, we have successfully determined that the polyphony of the Catholic Monarchs' era survived until the mid-16th century. Furthermore, in the late 16th century the polyphony of manuscript 2-3 in Tarazona may have continued to be sung, based upon the information from the 1591 record. Therefore, the music of Peñalosa and his contemporary composers seem not to have fallen into disuse after their deaths; instead, they proceeded to enrich the cult of certain ecclesiastic institutions until the total dominance of the post-Tridentine liturgy.

If we recall the historiographical discussion on musical centres and peripheries, sections 3.1 on the circulation of Hispanic and foreign masses and 5.2 on the characteristics of *ex tempore* practices lead to two different perspectives. On the one hand, contrary to some opinions such as those of Reinhard Strohm or Gustave Reese,<sup>1</sup> the spread of foreign repertoire (through manuscripts and prints) also permeated the Iberian borders, notably influencing the masses of Peñalosa, among other musicians. In addition, the mobility of Franco-Flemish musicians –such as Pierre de la Rue, Alexander Agricola or Marbrianus de Orto with the coming to the Peninsula of the Burgundian retinue between the years 1501 and 1502 and later between 1506 and 1508– demonstrates both direct contact and musical transfer with the Hispanic musicians of the period. On the other hand, musical theory remained isolated in some pockets of the Spanish peninsula, such as the

---

<sup>1</sup> Gustave REESE: *Music in the Renaissance*. London, Dent, 1954; Reinhard STROHM: *The Rise of European Music, 1380-1500*. Cambridge and New York, Cambridge University Press, 1993, p.62.

University of Salamanca. As already demonstrated by Santiago Galán, and from what is currently known about the period, some authors like Durán, Tovar or Del Puerto probably did not receive any foreign contact (hence their degree of originality) and their methods were applied to the practical teaching of singers (hence their concern for *ex tempore* practices, something which remained ignored in the rest of Europe's treatises until well into the sixteenth century). In turn, the systematization of Hispanic improvisation in the treatises reflects a shift in the paradigm towards a vertical arrangement, as was already in force in the Iberian oral tradition of the fifteenth century. This meant musicians improvised taking into account all the sounds produced simultaneously and not only with respect to the voice of the tenor (as in the European way). These practices significantly influenced the circles of Rome, as discovered in the testimonies of the *Diarii Sistini*, and later in Franco-Flemish music, where harmonies were shifted to a vertical arrangement and where text regained prominence.

Thus, although initially oral tradition and Hispanic musical theory were isolated, the kingdoms of Castile and Aragon were associated with the mainstream European currents. While the Franco-Flemish repertoire was being imported and concurrently composers were becoming increasingly mobile, Iberian musicians also demonstrated the uniqueness of their *ex tempore* practices in foreign institutions like the Sistine Chapel or perhaps even in Flanders and England, such as Juan de Anchieta who travelled as part of Queen Juana's retinue. Further investigation in the Vatican, Rome and Dutch archives would possibly bring to light more information surrounding the influence of the Iberian repertoire abroad.

However, on the basis of the findings of this thesis on foreign transmission in the Hispanic repertoire, the masses of Peñalosa present a confirmed case of stylistic hybridization. The impact of Franco-Flemish polyphony was greater on his masses than on the rest of his *corpus* from the early sixteenth century, since the fixed Ordinary text allowed for experimentation with musical parameters and for changes in the contrapuntal style. The source material chosen by this composer reflects its Franco-Flemish origin, as in the cases of the masses *L'homme armé* or *Adieu mes amours*, as examples of monody and secular song, respectively, which were fashionable in late fifteenth and early sixteenth Europe, or even *Nunca fue pena mayor*, the *chanson* by Urrede (a Burgundian composer who settled on the Spanish peninsular and was appointed chapel master of Aragonese court). All of these were likely source material to be used as *cantus firmus* in the

Burgundian tradition. There are also numerous examples in Europe of masses dedicated to the Virgin –*Ave Maria Peregrina* or *Rex Virginum* in the case of Hispanic composers–, where antiphons dedicated to the Virgin Mary usually appeared in the counterpoint; or, masses based on native popular melodies like *Por La Mar* (whose melody is unknown, although possibly associated with the events of the discovery of the New World) or *Del Ojo* (also of unknown origin, although perhaps associated with the "mal del ojo", whose popularity was spreading at the time). This shows how Peñalosa would absorb the same compositional models as both the previous and then-current composers of the Franco-Flemish school and also associate them with the symbolic meanings of the Iberian tradition.

Although there were some cases of Hispanic polyphony being influenced by foreign music in the fifteenth century, an analysis of the masses shows that at that point there had been no such case of the mastery of fundamental Burgundian techniques in full interaction with the traditional Hispanic styles. The assimilation of all these masterfully incorporated techniques equated Peñalosa's masses with many international models. The ritual function of these works was also relevant as an element of patronage, and they may have been related to some important events in the courts of the monarchs. With Peñalosa's works, the Catholic Kings managed to establish a ceremonial framework that was very similar to the Burgundian courts and the polyphonic music fulfilled its political function of promoting the power of the Hispanic kingdoms over other European kingdoms. From having enjoyed extended stays and increasingly important functions in the Aragonese chapel, it is most likely that Peñalosa composed his masses for contexts related to the monarchs, although no document has been found to verify this.

Probably the greatest inspiration for Peñalosa was Josquin, from whose style he extracts numerous contrapuntal techniques. He uses the same imitative designs or the same contrasts with the introduction of homophony, albeit with a less intense rhythm and a more simplified counterpoint than his Franco-Flemish companion. In turn, the conspicuous repetition techniques –also used by Obrecht and La Rue– in sequences or *ostinati* would form an element of motivic unification in Peñalosa's masses. He would inherit the contrapuntal stringing of phrases from the former Franco-Flemish composer, Ockeghem, and La Rue and achieve a much more pronounced melismatic design than his fellow Hispanic composers.

Another European technique in fashion in early sixteenth century Europe was paraphrasing, where Peñalosa fully integrates the *cantus firmus* in the texture and where its strongest development is achieved in masses *Por La Mar*, *Ave Maria Peregrina* and *L'homme armé*, as well as the Gloria and Credo movements of the mass *Rex Virginum*, as well as parody, used minimally in the masses *Adieu mes amours* and *Nunca fue pena mayor* as in both masses the voices from the secular songs are hardly cited. This shows the mastery of the first technique and experimentation with the second, recalling some Franco-Flemish works of this period. In masses with *cantus firmus* of foreign origin, *L'homme armé* shows similarities to the models of Josquin and Compere and *Adieu mes amours* bears resemblance to Obrecht's resources. However, when judged together, these works show Peñalosa offering disparate perspectives: with *L'homme armé* while the balance of abundant imitative textures and the *varietas* in the presentation of the source material (confident in terms of mode and motif) prevails, *Adieu mes amours* acquires an archaic contrapuntal language, with enough rhythmic density in numerous dissonant occasions. In doing so, Peñalosa seems to emulate the techniques of Obrecht through the use of inversion, the quotation of the same Gregorian melody during the Creed and the same imitative structures but in a completely different style with which he seems to experiment.

The contrapuntal techniques of old masters such as Antoine Busnois served as a model for his masses *Ave Maria Peregrina*, *Del Ojo* and *Adieu mes amours*, where inverted and retrograded canons, numerous mensural changes and augmentation of the values of the *cantus firmus* can be observed, emphasised in the tenor counterpointing the other voices. From other French composers such as Févin, Isaac, Mouton or Richafort, Peñalosa selects the balance of some very regular structures.

Although Peñalosa stands out as one of the first composers to masterfully use all these foreign techniques, integrating himself into the European stylistic currents of that moment, the quality of his masses shows in their versatility to reproduce different styles according to the meaning and liturgical context of each work. In each mass numerous quotations from different *cantus firmus* melodies have been discovered that bring new symbolic associations to the listener, such as that of *Por la mar* in the melody of his own *quodlibet*, *Por las sierras de Madrid*, or the Agnus Dei in the mass *Beata Maria Virgine* in the mass *Del ojo*; the antiphon *Salve Regina* and the Ghizeghem *chanson De tous biens plaine* in the Agnus Dei of the mass *Ave Maria Peregrina*; in addition to some common

Gregorian melodies –like Gloria XV or Credo IV– that are repeated in the respective movements of their masses. The use of a lower pitch was already a Hispanic feature in relation to other higher tessituras used in the rest of Europe, as in the case of England. On the other hand, the vertical conception of the harmonic movement is a reflection of the oral practices of his own Iberian tradition. The use of melodic markers in the "Crucifixus" of the masses *Por La Mar*, *Ave Maria Peregrina*, *Adieu mes amours* and *Nunca fue pena mayor* provides greater evidence of an even more defined Peñalosa style.

All these stylistic features would prove to hold an important legacy for later generations. In order to shorten the following sections the study of influences between generations has been limited to the cases of Peñalosa and the masses of Morales and Guerrero that were directly related to the use of common materials. It has been shown therefore how the two later composers departed from the Hispanic tradition to compose the masses *De Beata Virgine* in different ways: Morales through the use of the conspicuous repetition in the style of Peñalosa in the composite mass *Rex Virginum* (as well as others in his body of work); Guerrero through an almost identical use of common source materials such as *cantus firmus*, which would be some Gregorian melodies (combined in trope with Kyrie and Gloria). This amalgamated mass was preserved in the Cathedral of Seville, as it appears in the inventories of the institution (book nº 20 of masses), and was probably composed in that institution, owing to the convergence of musicians like Peñalosa, Escobar, Hernández de Castilleja or Pérez de Alba. Therefore, both Morales and Guerrero would take it as a compositional model probably during their years of service in the Seville canonry. Although Morales' *Ave Maria* does not show similar traits to Peñalosa's *Ave Maria Peregrina*, it has been found that Peñalosa's mass *L'homme arme* –in addition to the two homonymous works by Josquin– serve as a model for the two Morales and Guerrero masses of the same name. Both composers would also take from Peñalosa repetitive techniques such as *ostinato* or sequences also used in the French-Flemish school, in addition to adopting a similar way of paraphrasing and migrating the *firmus firmus*, as shown in the model of Morales' *L'homme arme* (5 vv.) or Guerrero's *Beata Virgine* (4 vv.). The vertical conception of the counterpoint –although the harmonic rhythm is much more intense in the works of the later composers– is present in the works of the three composers, as is increasing and reducing the number of voices from five to six as Peñalosa had previously done. The legacy also left by Peñalosa of non-

simultaneous cadences *finalis* –itself a reflection of oral tradition as evidenced in Chapter 5.2– can also be seen in numerous clauses of masses by Morales and Guerrero.

Within this context, just as Peñalosa may have composed his mass for Ferdinand the Catholic –possibly in line with the celebrations of the Order of the Golden Fleece– Morales demonstrated his dedication to Emperor Charles V, through iconographic evidence of *Missarum liber secundus*. In addition, Owen Rees has noted the relationship between the mass *L'homme arme* (kept in E-Asa Ms 38) and the Habsburg emperor by reference to Gombert's motet, *Veni electa mea*, composed for the marriage between the Spanish monarch and Isabel of Portugal.<sup>2</sup> Therefore, an examination of these masses will emphasise the stylistic and historical transferences in the works of three generations of composers, who in turn drew upon the legacy of Franco-Flemish composers such as Josquin.

One of the future lines of research that emerges from this stylistic analysis could be an analytical study comparing the different musical genres that Peñalosa composed –magnificats, lamentations, motets, hymns, asperge hymns and secular pieces– to uncover their musical characteristics differentiated according to the functionality of each work and the expressive correspondence with the meaning of the text. In turn, this analysis could be extrapolated to the remaining composers of his generation –Pedro de Escobar, Juan de Anchieta, Pedro de Porto, Alonso Pérez de Alba, Pedro or Alonso Hernández de Tordesillas and Pedro Hernández de Castilleja, among others– to establish some common features in the Hispanic tradition, the influence of several foreign techniques and the differences between the languages of each composer for each genre, as the group of João Pedro d'Alvarenga is conducting alongside the research group «Studies of Ancient Music» at the Center for Sociology and Musical Aesthetics Studies (CESEM).

Finally, other lines of research would arise from the comparative analysis between these composers and the following generations. The study of the work of Juan Escribano, as a connector between the generations of Peñalosa and Morales, would be interesting to observe the confluences of styles between the three generations, as well as the influences of Italian polyphony in its corpus conserved in I-Vat.

---

<sup>2</sup> Owen REES: «Guerrero's "L'homme armé" Masses and Their Models», *Early Music History*, vol. 12 (1993), pp. 47-51.

Understanding all the interpretative questions in this vein becomes absolutely essential to assess the quality and historical reality of the masses from our current understandings. This outline of the liturgical contexts in which masses are performed, the vocal groups and vocal characteristics as well as all the principles of the treatises that address *ficta* music, the mensural relationships and the text underlay or the *ex tempore* practices proves a useful tool for publishers of Renaissance masses or for singers who take on the task of recovering the Iberian polyphony of the early 16th century through a concert based on the criteria of historicism. It seems that the royal groupings had more than one singer by tone, in contrast to the early sixteenth century Seville cathedral. The typology of voices for which Peñalosa composed was based on *seises* (treble choir) and *voces mudadas* (who probably sung an octave lower) for the *superius*, tenors (able to reach a higher pitch than usual) for the *altus* and *tenor*, and lower (rarely baritones) for the voice of the *bassus*. After the novelties revealed by Parrott's study, it has been suggested that the need for *falstistas* was scarce in the repertoires of this time.<sup>3</sup> As with the rules of improvisation reflected in Hispanic theory, some parameters change in Hispanic interpretations, such as the correspondence between the mensural proportions, aimed at equivalence to the brief. However, other musical aspects such as *subintelecta semitonía* or text underlay show great similarity to the general precepts of European treatises, despite not being topics for discussion between theorists of the Iberian tradition.

The analysis of current recorded productions has shown a certain interest in the historicist current based on a small number of musical parameters. The dependence on the criteria chosen for the editions on which the groups are based –namely those formed by Anglés and Imrie– greatly reduces the expressive capacity of each group to the decisions made by the author of each edition. While in the years in which the recordings were produced there was a lack of research based on *ex tempore* practices and therefore, many features of historical performances according to the treatises were unknown, no group sought out other European improvisational options or different adornments to include in their versions; they adhered to the musical material of the edition. Some inconsistencies in the use of *ficta* or correspondences between the proportions can be identified due to misuse of the first parameter or the lack of information in the selected edition. The selected formations are usually mixed choirs –with the introduction of female

---

<sup>3</sup> Andrew PARROTT: «Falsetto beliefs: the “countertenor” cross-examined», *Early Music*, vol. 43, no. 1 (2015), pp. 79-110.

voices— so they do not conform to the standards of the time, of using treble and adult male voices. Additionally, they often employ large numbers of voices (see Westminster Cathedral Choir), or a very small group of singers by voice (see Peñalosa Ensemble). Consequently, it has been shown that the second type of formation could have been destined for the Seville area, or to minor festivities at the Aragonese chapel, where surely Peñalosa would have composed his masses.

The different versions recorded on the CD attached to this thesis have been produced with limited resources and using the edition of the second volume. On the recordings they were not able to implement the precepts of the recently discovered *ex tempore* practices, as this would have entailed a great deal of dedication to each of the singers and, unfortunately, time would not allow this for the project. In addition, the idiosyncrasies of mixed groups has not allowed for a *performance* that is adapted to the historical context of the Peñalosa masses: in the case of the Zenobia Scholars formation (a mixed chorus) they had to transpose up the mass *Por La Mar* a third upward (mode 5 in La) to adapt it to the tessitura of the sopranos. Future concerts could be developed in accordance with historicist criteria by using a venue similar to the dimensions of the Seville or Toledo Cathedrals. The masses could also be performed by a chorus of male voices—among them, the treble voices along with the *voces mudadas*, as well as the tenors who can reach a high register from their “chest voice” and not in falsetto— that could also apply the Hispanic tradition’s rules of improvisation. The development of this broad objective would be carried out by directly reading facsimile manuscripts E-Tz 2-3 or P-Cug 12 where all aspects relating to text underlay, *musica ficta*, timing correspondences in changes to metre or ornamentation and improvisation arise in a natural and intuitive way, from singers previously trained in all those skills.

Apart from the two concerts produced within the environment of the church of San Pietro in Montorio (Royal Academy of Spain in Rome) and the Residencia de Estudiantes (Madrid), in both cases the figure of Francisco de Peñalosa was revealed, the context of his masses and the most important musical characteristics to a large crowd, fulfilling the sixth and final objective mentioned in this thesis. The round table of the second concert allowed a dialogue between Tess Knighton—who presented the most significant aspects of Peñalosa’s life— and Rupert Damerell—who focussed on the interpretative difficulties involved in singing a 16th-century Iberian mass in modern times—. Both events not only allowed the listener to enter the work of one of the most significant composers in the



history of Spanish music, but to recover and record (in the CD attached in this thesis) the three complete masses that had not yet been recorded in the modern era –*L'homme arme*, *Adieu mes amours* and *Por la mar*. We hope that this thesis and the projects that emerge from it will be a starting point to showcase the key role played by this composer during his historical period and, likewise, it will continue the diffusion of his work outside of musicological spheres, in order to recover and recognize the polyphony created by his and other forgotten generations.

In conclusion, Francisco de Peñalosa's contribution to the development of the cyclic mass in the Iberian Peninsula was a starting point for the Hispanic school of polyphony. As a composer whose greatest work has been well preserved as well as one of the most prestigious of the period, it is surprising that he has remained in the shadows of Spanish historiography until relatively recently. The scarce diffusion of his work –preserved only in Iberian and “New World” sources, excluding its crossing of the Italian (during his stay in Rome), Burgundian (by direct contact with the singers), and French borders (while passing through Savoy with the Retinue of Ferdinand the Catholic in 1507)– may have been due to the late arrival of music printing to the body of work of Hispanic composers. This reason –among others– most probably explains why many researchers opted for the study of later composers of polyphony, such as Morales, Guerrero or Victoria, who did enjoy widespread circulation outside of Spain. Perhaps the performances of liturgical works of Hispanic tradition did not receive a warm reception in other European circles such as the Vatican, for liturgical reasons, or conversely Peñalosa's masses could have served certain occasions within the contexts of a court or a cathedral. Be that as it may, he must be placed in a privileged position among the masters of Hispanic polyphony of the sixteenth century and his masses be seen as a genre of reference that integrated into European stylistic trends.

## BIBLIOGRAFÍA

### TRATADOS Y FUENTES PRIMARIAS

ANÓNIMO. «Ars mensurabilis et inmensurabilis cantus, 1480/82».

ARANDA, Matheo de. *Tractado de canto mēsurable y contrapũcto*. Lisboa, German Galhard, 1535, fecha de consulta en [http://www.ums3323.paris-sorbonne.fr/TREMIR/TReMiR\\_Espagne/17\\_T3\\_start.htm](http://www.ums3323.paris-sorbonne.fr/TREMIR/TReMiR_Espagne/17_T3_start.htm).

ARON, Pietro. *Libri tres de institutione harmonica editi a Petro Aaron*. Bolonia, Benedetto di Ettore, 1516.

BAENA, Jose Antonio Alvarez. *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes: diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres ...* en la oficina de Benito Cano, 1791.

CHMEL, Joseph. «Reise des Erzherzogs: Philipp nach Spanien 1501», en *Die Handschriften der K.K. Hofbibliothek in Wien*. vol. II. Viena, 1841.

ESTEVA, Fernand. *Reglas de canto plano e de contrapunto e de canto de organo fechas e ordenadas para informacion, y declaracion de los inorantes [sic], que por ellas estudiar quisieren*. 1850.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y ROMERO DE LECEA, Carlos (eds.). *Los tratados de canto llano de Spañon, Martínez de Bizcargui y Molina*. Joyas Bibliográficas, 1978, fecha de consulta 28 mayo 2017, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=228732>.

FREY, Jacob; PITTORE TREVISANI, Francesco; GHEZZI, Giuseppe; AQUILA, Francesco Faraone; JUVARRA, Filippo; LE JEUNE LE GROS, Pierre; y otros. *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della Cappella Pontificia tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie fatte da Andrea Adami da Bolsena tra gl'Arcadi Caricle Piseo Maestro della medesima Cappella, e beneficiato di S. Maria Maggiore sotto il glorioso pontificato di papa Clemente XI e dedicate alla Santità Sua*. Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, 1711.

GAFFORI, Franchino. *De harmonia musicorum instrumentorum opus*. Biblioteca Estatal de Baviera, 1518.

GALINDEZ DE CARVAJAL, Lorenzo. *Memorial o registro breve de los Reyes Católicos*. Facsímil). Segovia, Patronato del Alcázar, Academia de Artillería, 1992.

LALAING, Antoine de. «Voyage de Philipe le Beau en Espagne en 1501», en Louis P. Gachard (ed.) *Collection de voyages des souverains des Pays-Bas*. Bruselas, 1876.

LANFRANCO, Giovanni Maria. *Scintille di Musica ..., che mostrano a leggere il canto fermo, & figurato ... le proportioni, i tuoni, il contrapunto, etc*. Brescia, 1533.

*Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*. Biblioteca Regional de Madrid Fundación Ignacio Larramendi, 2011, fecha de consulta 11 mayo 2017, en <http://www.larramendi.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=13178>.

MARTÍNEZ DE BIZCARGUI, Gonçalo. *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos*. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1996.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego; ESPINOSA Y CARZEL, Antonio María. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía, que contienen sus mas principales memorias desde el año de 1246, en que emprendió conquistarla del poder de los Moros el gloriosísimo Rey S. Fernando III de Castilla y Leon, hasta el de 1671 en que la Católica Iglesia le concedió el culto y titulo de Bienaventurado*. Madrid, Imprenta Real, 1795.

PODIO, Guillermus de. *Ars musicorum*. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976.

PONTE, Gotardus da (ed.). *Angelicum ac diuinum opus musice Franchini Gafurii Laudensis Regii musici: Ecclesieque Mediolanensis phonasci*. Impressum Mediolani, Per Gotardum de Ponte, 1508.

PUERTO, Diego del. *Portus musice*. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976.

RUBIO, Samuel (ed.). *Libro de música práctica de Francisco Tovar*. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978.

SALINAS, FRANCISCO. *Francisci Salinae Burgensis abbatis sancti pancratii de Rocca Scalegna in regno neapolitano, & in academia salmanticensi musicae prosectoris, de Musica libri septem, in quibus ejus doctrinae veritas tam quae ad harmoniam, quam quae ad rhythmum pertinet, juxta sensus ac rationis judicium ostenditur, & demonstratur. Cum duplici indice capitum & rerum*. Salamanca, excudebat Mathias Gastius, 1577.

SANTA CRUZ, Alonso de; CARRIAZO, Juan de Mata. *Crónica de los Reyes Católicos, hasta ahora inédita. Edición y estudio por Juan de Mata Carriazo*. 2 tom. Sevilla, 1951.

DURÁN, Domingo Marcos. *Súmula de canto de órgano contrapunto y composición vocal práctica y especulativa*. Madrid, Joyas bibliográficas, 1976.

TERNI, Clemente (ed.). *Bartolomé Ramos de Pareja. Musica practica*. Madrid, Joyas Bibliograficas, 1983.

SEAY, Albert (ed.). *Johannes Tinctoris...: the Art of counterpoint: ("Liber de arte contrapuncti")*. Rome, American Institute of musicology, 1961.

\_\_\_\_\_. *Johannis Tinctoris opera theoretica 1 Expositio manus. Liber de natura et proprietate tonorum. Tractatus de notis et pausis. Tractatus de regulari valore notarum. Liber imperfectionum notarum musicalium. Tractatus alterationum. Super punctis musicalibus...* Roma, American Institute of musicology, 1975.

TOVAR, Francisco. *Libro de música práctica*. vol. 6, Joyas bibliograficas, 1976.

VILLALÓN, CRISTÓBAL DE. *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Edición del siglo XIX publicada en Madrid. Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898, Valladolid, Maestre Nicholas Tyerri, 1539.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIRRE RINCÓN, Soterraña. «El uso de la semitonía en las clausulas de las secciones de misas de morales transcritas por Fuenllana», en VV.AA. (ed.) *Los Instrumentos Musicales en el Siglo XVI (I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del Siglo XVI)*. Fundación Cultural Santa Teresa, 1997.

ALBERT COHEN. «The Vocal Polyphonic Style of Juan de Anchieta». Tesis doctoral, New York University, 1953.

ALDEN, Jane. *Songs, scribes, and society: the history and reception of the Loire Valley chansonniers*. Oxford University Press, 2010, fecha de consulta 28 mayo 2017.

ALERN VÁZQUEZ, Francesc Xavier. «La Musica ficta en la polifonia renaixentista hispànica a través de les adaptacions instrumentals». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2015.

D'ALVARENGA, João Pedro. «A Neglected Anonymous Requiem Mass of the Early Sixteenth Century and its Possible Context», *Musica Disciplina*, vol. 57, pp. 155-189.

\_\_\_\_\_. «Some Notes on the Reception of Josquin and of Northern Idioms in Portuguese Music and Culture», *Journal of the Alamire Foundation*, vol. 2, nº 1, 2010, pp. 69–89.

ÁLVAREZ RUBIANO, Pablo. *Pedrarias Dávila: contribución al estudio de la figura del “gran justador”, gobernador de Castilla del Oro y Nicaragua*. Madrid, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1944.

AMMENDOLA, Andrea; GLOWOTZ, Daniel; y HEIDRICH, Jürgen (eds.). *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert*. V & R unipress, 2012.

ANABITARTE, Héctor. *Grandes Personajes. Bartolomé de las Casas*. Edición Colaborativa del 75 Aniversario, Editorial Labor S.A., 1992.

ANGLÈS, Higinio; y ROMEU FIGUERAS, José. *La musica en la corte de los reyes católicos*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1965.

ANGLÈS, Higinio. «Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero. Su obra musical», *Anuario musical*, vol. 9, 1954, p. 56.

\_\_\_\_\_. «La música en la Corte Real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo», *Italica: cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, vol. 11, 1961, pp. 81–142.

\_\_\_\_\_. «La música sagrada de la capilla pontificia de Avignon en la capilla real aragonesa durante el siglo XIV», *Scripta musicológica*, vol. 3, 1957, pp. 35–44.

APEL, Willi. «Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts». Tesis doctoral, Berlín, 1936.

\_\_\_\_\_. «Imitation Canons on L’Homme Armé», *Speculum*, vol. 25, nº 3, 1950, pp. 367–373.

\_\_\_\_\_. *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*. Cambridge, Mass., 1949.

APOLLINAIRE, Guillaume. *La Roma dei Borgia*. Milano, Udine, Mimesis, 2011.

ARAM, Bethany. *La Reina Juana: gobierno, piedad y dinastía*. Madrid, Marcial Pons, 2001.

ARIZA MONTERO-CORACHO, Antonio M<sup>a</sup>. *Bosquejo biográfico de Don Juan Téllez Girón, IV Conde de Ureña*. Ayuntamiento de la villa de Osuna, Imprenta de Eulogio Trujillo, 1890.

ARLETTAZ, Vincent. *Musica ficta: une histoire des sensibles du XIIIe au XVIe siècle*. Editions Mardaga, 2000.

ATLAS, Allan W. *La música del Renacimiento*. Ediciones AKAL, 2002, vol. 2.

\_\_\_\_\_. *Music at the Aragonese court of Naples*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

\_\_\_\_\_. *Renaissance music: music in Western Europe, 1400-1600*. Nueva York, Norton, 1998.

AZCONA, Tarsicio de. *La elección y reforma del episcopado español en tiempo de los Reyes Católicos*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “P. Enrique Flórez”, 1960.

BARBIER, Jacques. «Un homme armé à Bruxelles Étude de la messe de Mathurin Forestier contenue dans l’Occo Codex», *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 55, 2001, pp. 53–68.

BECKER, Danièle. «Texto y música en “Nunca fue pena mayor” de García Alvarez de Toledo y Johannes Urrede», *Revista de musicología*, vol. 16, n° 3, 1993, pp. 1469–1481.

BECQUART, Paul; y VANHULST, Henri (eds.). *Musique des Pays-Bas anciens: Musique espagnole ancienne: Actes du colloque musicologique international Bruxelles, 28-29 X 1985*. In Aedibus Peeters, 1988.

BENT, Margaret. *Counterpoint, Composition, and Musica Ficta*. Psychology Press, 2002.

\_\_\_\_\_. «Diatonic “Ficta”», *Early Music History*, vol. 4, 1984, pp. 1–48.

\_\_\_\_\_. «“Res facta” and “Cantare Super Librum”», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 36, n° 3, 1983, pp. 371–391.

BERENTSEN, Niels. «From Treatise to Classroom: Teaching Fifteenth-Century Improvised Counterpoint», *Journal of the Alamire Foundation*, vol. 6, n° 2, 2014, pp. 221–242.

BERGER, Karol. *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto Da Padova to Gioseffo Zarlino*. Cambridge University Press, 2004.

BERNADÓ I TARRAGONA, Màrius. «Francisco de Peñalosa», *Gran Enciclopèdia de la Música*, vol. 6.

BERNSTEIN, Lawrence F. «Josquin’s Chansons as Generic Paradigms», en Owens, Jessie Ann, Lawrence F. Bernstein (eds.), *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood*. Harmonie Park Press, 1997, pp. 35–55.

BLACKBURN, Bonnie J. «Music and festivities at the court of Leo X: a Venetian view», *Early music history*, vol. 11, 1992, pp. 1–37.

\_\_\_\_\_. «On Compositional Process in the Fifteenth Century», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 40, n° 2, 1987, pp. 210–284.

\_\_\_\_\_. «The Dispute about Harmony c. 1500 and the Creation of a New Style», en Anne-Emmanuelle Ceulemans (ed.), *Théorie et analyse musicales 1450: actes du colloque international, Louvain-la-Neuve, 23-25 septembre 1999 = Music theory and analysis*. Louvain-La-Neuve, Département d'Histoire de l'art et d'Archéologie, Collège Érasme, 2001, pp. 1–37.

BLOXAM, M. Jennifer. «Text and Context: Obrecht's Missa de Sancto Donatiano in Its Social and Ritual Landscape», *Journal of the Alamire Foundation*, vol. 3, n° 1, 2011, pp. 11–36.

\_\_\_\_\_; BULL, Stratton. «Obrecht and the Mass for St. Donatian: A Multi-Media Triptych», *Journal of the Alamire Foundation*, vol. 2, n° 1, 2010, pp. 111–125.

\_\_\_\_\_. «A survey of late medieval service books from the low countries: implications for sacred polyphony, 1460-1520». Tesis doctoral, Yale University, 1987.

\_\_\_\_\_; FILOCAMO, Gioia; HOLFORD-STREVEENS, Leofranc. *Uno gentile et subtile ingenio: studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn*. Turnhout, Belgium, Brepols, 2009.

BLUME, Friedrich. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel; Nueva York, Bärenreiter, 2008.

BOFARULL Y DE SATORIO, MANUEL DE. *Opúsculos inéditos del cronista catalán Pedro Miguel Carbonell*. Barcelona, Imprenta del Archivo, 1864.

BOORMAN, Stanley. *Ottaviano Petrucci: catalogue raisonné*. Nueva York, Oxford University Press, 2006.

\_\_\_\_\_. *Studies in the Performance of Late Medieval Music*. Cambridge University Press, 2008.

\_\_\_\_\_; FALLOWS, David. *Studies in the Performance of Late Medieval Music: Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony, 1400-1474*. Cambridge University Press, 1983.

BORG, PAUL W. «The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library», Tesis doctoral, Indiana University, 1985.

BOWERS, Roger. «Five into Four Does Go: The Vocal Scoring of Ockeghem's "Missa L'homme Armé"», *Early Music*, vol. 31, n° 2, 2003, pp. 262–265.

\_\_\_\_\_; WATHEY, Andrew. «New Sources of English Fourteenth- and Fifteenth-Century Polyphony», *Early Music History*, vol. 3, n° 1, 1983, pp. 123–173.

BOYCE, George K. «Documents of Pope Leo X in the Morgan Library», *Catholic Historical Review*, vol. 35, n° 1, 1949, p. 163.

BOYNTON, Susan; RICE, Eric (eds.). *Young Choristers, 650-1700 Studies in Medieval and Renaissance Music 7*. Woodbridge, Suffolk; Rochester, Nueva York, Boydell & Brewer, 2008.

BRANDI, Carlos. *Carlos V: Vida y fortuna de una personalidad y de un imperio mundial. Trad. del alemán y notas por Manuel Ballesteros-Gaibrois, con proemio y epílogo de Antonio Ballesteros-Beretta*. Madrid, Editora Nacional, 1943.

BRESLOW, Marvin A; YATES, Frances A. «Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century», *The American Historical Review*, vol. 81, nº 3, 1976.

BREWSTER HOAG, Barbara. *Performance Practice of Iberian Keyboard Music of Seventeenth Century*. Nueva York, New York University, 1979.

BRUNER, G. Edward. «Editions and analysis of five Missa Beata Virgine Maria by the Spanish composers: Morales, Guerrero, Victoria, Vivanco, and Asquível», Tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1980.

BURKE, Jill. *Rethinking the High Renaissance: the culture of the visual arts in early sixteenth-century Rome*. Farnham, Ashgate, 2012.

BURKE, Peter. *El Renacimiento europeo: centros y peripecias*. Barcelona, 2000.

BURN, David J. «“Nam erit haec quoque laus eorum”: Imitation, Competition and the “L’homme armé” Tradition», *Revue de musicologie*, vol. 87, 2001, pp. 249–287.

\_\_\_\_\_.; GASCH, Stefan. *Heinrich Isaac and polyphony for the proper of the mass in the Late Middle Ages and Renaissance*. Turnhout, Brepols Publishers, 2011.

BUSSE BERGER, Anna Maria; RODIN, Jesse (eds.). *The Cambridge history of fifteenth-century music*. Cambridge University Press, 2016.

CALAHORRA MARTINEZ, Pedro. «Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I. Inventarios», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 8, nº 2, 1992, pp. 9–56.

\_\_\_\_\_. *Mensuration and Proportion Signs: Origins and Evolution*. Clarendon Press, 1993.

CANGUILHEM, Philippe; STALAROW, Alexander. «Singing upon the Book according to Vicente Lusitano», *Early Music History*, vol. 30, 2011, p. 55-103.

\_\_\_\_\_. *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance*. Paris, Classiques Garnier, 2016.

CARHART, Ernest Albert. «The l’homme armé mass of Peñalosa». Tesis doctoral, Boston University, 1955.

CARMONA GARCÍA, Juan Ignacio. *Enfermedad y sociedad en los primeros tiempos modernos*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005.

CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel. «Propaganda política en los panegíricos poéticos de los Reyes Católicos: una aproximación», *Anuario de estudios medievales*, vol. 25, nº 2, 1995, pp. 517–545.

CARRERAS, Juan José; GARCIA GARCIA, B. J. «La Capilla Real de los Austrias. Musica y ritual de corte en la Europa moderna, por Enrique Garcia Hernan», *Hispania Sacra*, vol. 111, 2003, pp. 344–346.

\_\_\_\_\_. «Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)», *Il saggiatore musicale*, vol. 8, nº 1, 2001, pp. 121–169.

\_\_\_\_\_. «Un inventario de libros de polifonía en la catedral de Tarazona», en *Congreso Internacional “La Música Española del Renacimiento”*, Zaragoza, 1986.

\_\_\_\_\_; y GARCÍA, Bernardo José García (eds.). *The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs: Music and Court Ceremony in Early Modern Europe*. 2005.

CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana. «Santiago de los Españoles en plaza Navona (siglos XVI-XVII)», en Jean-François Bernard (dir.), *Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle et la plus grande*, 2014, pp. 635–655.

CARTER, Mary C. «The Missa de Nuestra Señora of Escobar, Peñalosa, Hernandes, and Alba: The Evolution of the Composite Mass in Spain c. 1500». Trabajo de Fin de Máster, University of Memphis, 2007.

CASARES, Emilio (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana Vol. 8*. Vol. 8. Madrid, SGAE - Sociedad General de Autores y Editores, 2001.

\_\_\_\_\_. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (legado Barbieri)*. vol. 1, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.

CASTRO, Adolfo de. *Poetas líricos de los siglos xvi y xxvii, colección ordenada*. Madrid, Hernando, 1903.

CEULEMANS, Anne-Emmanuelle. «Les messes L’Homme armé de Josquin des Prez», *Musurgia*, vol. 7, nº 1, 2000, pp. 29-43.

CHAPMAN, Catherine Weeks. «Printed collections of polyphonic music owned by Ferdinand Columbus», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 21, nº 1, 1968, pp. 34–84.

CHECA CREMADES, Fernando; y FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ, Laura (eds.). *Festival culture in the world of the Spanish Habsburgs*. 2015.

CISTERÓ, José María Llorens. «Juan Escribano, cantor pontificio y compositor (m. 1557)», *Anuario Musical*, vol. 12, 1957, pp. 97–122.

CLIMENT, Ximo Company i. *Biblioteca Borja: Alexandre VI i Roma; les empreses artístiques de Roderic de Borja a Itàlia*. Eliseu Climent Editor, 2002.

CLOSE, Anthony J. «Música, poesía y corte: el mundo de Juan del Encina», en *Edad de oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)*. AISO, 2006, pp. 103–108.

COHEN, Judith. *The six anonymous L’homme armé masses: in Naples, Biblioteca nazionale, MS VI E 40*. Dallas, American Institute of Musicology, 1968.

COLLET, HENRI. *Le Mysticisme Musical Espagnol au XVI Siecle*. Alcan, 1913.

DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro Fernández. «El pontificado de Alejandro VI (1492-1503). Aproximación a su perfil eclesial ya sus fondos documentales», *Revista Borja. Revista de l’Institut Internacional d’Estudis Borgians*, nº. 2, 2009, pp. 201–309.

CORNELLES, Víctor Manuel Mínguez. «El Toisón de Oro: insignia heráldica y enblemática de la monarquía hispánica», en Rafael Zafra Molina, José Javier Azanza López (eds.) *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Universidad de Navarra, 2011, pp. 11–37.



- COSTER, Adolphe. *Juan de Anchieta et la famille de Loyola*. Paris, Klincksieck, 1930.
- COUSSEMAKER, Edmond de (ed.). *Scriptorum de musica Mediiævi novam seriem a gerbertina alteran collegit nuncque primum. Galliæ Imperiali Instituto, ex Austria Imperiali et Belgii Regia Academiis, e Londini Regia Antiquariorum Societate, etc., etc.* Paris, A. Durand (Typis Lefebvre-Ducrocq), 1864.
- CRAWFORD, David y WAGSTAFF, George Grayson (eds.). *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*. Pendragon, 2002.
- CUMMINGS, Anthony M. *The lion's ear: Pope Leo X, the Renaissance papacy, and music*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2012.
- DAHLHAUS, Carl. *Analysis and value judgement*. Stuyvesant, Pendragon, 2009.
- DANDELET, Thomas James. *The Renaissance of empire in early modern Europe*. Nueva York, Cambridge University Press, 2014.
- \_\_\_\_\_; VILÀ TOMÀS, Lara. *La Roma española: 1500-1700*. Barcelona, Editorial Crítica, 2002.
- DAVIDSON, Audrey Ekdahl. *Aspects of Early Music and Performance*. AMS Press, 2008.
- DEAN, Jeffrey J. «The evolution of a canon at the papal chapel: the importance of old music in the fifteenth and sixteenth centuries», en Richard Sherr (ed.) *Papal music and musicians in late Medieval and Renaissance Rome*. Clarendon Press, 1998, pp. 138–166.
- DE ROO, Peter. *Material for a history of Pope Alexander VI: his relatives and his time*. vol. 4, Desclée, De Brouwer and co., 1924.
- DEFORD, Ruth I. *Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music*. Cambridge University Press, 2015.
- DEFORD, Ruth I. «Tempo relationships between duple and triple time in the sixteenth century», *Early Music History*, vol. 14, 1995, pp. 1–51.
- DELICATI, Pio; y ARMELLINI, Mariano. *Il diario di Leone X di Paride de Grassi: dai volumi manoscritti degli archivi vaticani della S. Sede*. Vaticano, [s.e.], 1884.
- DIXON, Helen M. «The Manuscript Vienna, National Library, 1783», *Musica Disciplina*, vol. 23, 1969, pp. 105–116.
- DOMINGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid, Alpuerto, 1993.
- DUFFIN, Ross. «Contrapunctus simplex et diminutus: Polyphonic Improvisation for Voices in the Fifteenth Century», *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, vol. 31, 2007, pp. 69–90.
- DUGGAN, Mary Kay. «Queen Joanna and her musicians», *Musica disciplina*, vol. 30, 1976, pp. 73–95.
- DUTTON, Brian. *El cancionero del siglo XV: c. 1360-1520*. Salamanca, Univ. de Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, 1991.
- EARP, Lawrence. «Texting in 15th-century French chansons: a look ahead from the 14th century», *Early music*, vol. 19, nº 2, 1991, pp. 195–210.

EDWARDS, John; MAYO, María de Aránzazu. *Isabel la Católica: poder y fama*. Madrid, Marcial Pons, 2004.

EDWARDS, Warwick. «Alexander Agricola and intuitive syllable deployment», *Early Music*, vol. 34, nº 3, 2006, pp. 409–426.

\_\_\_\_\_. «Songs without words by Josquin and his contemporaries», en Iain Fenlon (ed.), *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources, and Texts*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 79–92.

\_\_\_\_\_. «Text underlay in Marguerite of Austria's chanson album Brussels 228», en Greta Moens-Haenen, Maria Kapp (eds.) *Muziek aan het Hof van Margaretha van Oostenrijk. Music at the court of Marguerite of Austria*. Peer, Musica, 1987, pp. 33–47.

\_\_\_\_\_. «Word Setting in a Perfect Musical World: The Case of Obrecht's Motets», *Journal of the Alamire Foundation*, vol. 3, nº 1, 2011, pp. 52–75.

EKDAHL DAVIDSON, Audrey. *Aspects of Early Music and Performance*. American Musicological Society, 2008.

ELÍAS ODRIÓZOLA, Imanol. *Juan de Anchieta: apuntes históricos*. San Sebastián, Ediciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1981.

ELÚSTIZA, Juan B. de, CASTRILLO HERNÁNDEZ, Gonzalo. *Antología musical. Siglo de oro de la música litúrgica de España: polifonía vocal siglos XV y XVI*. Barcelona, R. Casulleras, 1933.

ESLAVA, Hilarión. *Lira sacro-hispana: gran colección de obras de música religiosa....* M. Martín Salazar, editor proveedor de música y pianos de S.S.M.M, 1852.

ESTEVE ROLDÁN, Eva. «El surgimiento del magníficat polifónico en la Península Ibérica», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 29, 2013, pp. 15–44.

FABRONI, Angelo. *Leonis X. pontificis maximi vita*. Alexander Landius, 1797.

FALLOWS, David. *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480*. Oxford University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. *Josquin. Epitome musical*. Turnhout. Brepols, 2009.

\_\_\_\_\_. «Specific information on the ensembles for composed polyphony, 1400-1474», en Stanley Boorman (ed.), *Studies in the Performance of Late Medieval Music*. Cambridge University Press, 2008.

\_\_\_\_\_. «The Last Agnus Dei: or: The Cyclic Mass, 1450-1600, as Forme Fixe», en Andrea Ammendola, Daniel Glowotz, Jürgen Heidric (eds.), *Polyphone Messen im 15. Und 16. Jahrhundert: Funktion, Kontext, Symbol*. Göttingen, 2011.

\_\_\_\_\_. «The Performing Ensembles in Josquin's Sacred Music», *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziek Geschiedenis*, vol. 35, 1985, pp. 32-66.

FENLON, Iain. *Studies in medieval and early modern music*. Cambridge; Nueva York, Cambridge University Press, 1984.

\_\_\_\_\_; KNIGHTON, Tess. *Early music printing and publishing in the Iberian world*. Edition Reichenberger, 2006, vol. 11.

FERAND, Ernest Thomas. *Improvised vocal counterpoint in the late Renaissance and early Baroque*. Neuilly-Sur-Seine, Société de Musique d'Autrefois, 1956.

FERER, Mary Tiffany. *Music and Ceremony at the Court of Charles V: The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion*. Boydell Press, 2012.

FERNÁNDEZ, Luis Suárez; Manso PORTO, Carmen; CELADA, y RUBIO, Abraham. *Isabel la Católica en la Real Academia de la Historia*. Real Academia de la Historia, 2004, vol. 3.

FERNÁNDEZ ALONSO, Justo. «Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes», *Anthologica Annua*, vol. 4, 1956, pp. 9–96.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. *Historia de la música española: Desde los orígenes hasta el “Ars nova”*. Alianza, 1983.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuela; MARTÍNEZ PEÑAS, Leandro. *La guerra y el nacimiento del Estado moderno: consecuencias jurídicas e institucionales de los conflictos bélicos en el reinado de los Reyes Católicos*. Valladolid, Asociación Veritas para el Estudio de la Historia, el Derecho y las Instituciones, 2014.

FERREIRA, Manuel Pedro (ed.). *Musical exchanges, 1100-1650: Iberian connections*. Kassel, Edition Reichenberger, 2016.

FERRER VALERO, Sandra. *Breve historia de Isabel la Católica*. Madrid, Nowtilus, 2017.

FÉTIS, François-Joseph. «Mémoire sur celle question: Quels ont été les mérites des Neerlandais dans la musique principalement aux 14<sup>e</sup>-16<sup>e</sup> siècles, et quelle influence les artistes de ce pays», en *Verhandelingen over de vraag: welke verdiensten hebben zich de Nederlanders vooral in de 14<sup>e</sup>, 15<sup>e</sup> en 16<sup>e</sup> eeuw in het vak der toonkunst verworven; en in hoe verre kunnen de Nederlandsche kunstenaars van dien tijd, die zich naar Italien begeeven hebben, invloed gehad hebben op de muzikscholen, die zich kort daarna in Italien hebben gevormd?* Amsterdam, J. Muller, 1829.

\_\_\_\_\_. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Paris, Firmin Didot Frères, 1840, vol. 6.

FILANGIERI, Riccardo. «Arribo di Fernnado il Cattolico a Napoli». *V Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. 1952, 1954, pp. 314–410.

FINSCHER, Ludwig. *Loyset Compère (c. 1450—1518). Life and Works*. American Institute of Musicology, 1964.

FIORENTINO, Giuseppe. «“Cantar por uso” and “cantar fabordón”: the “unlearned” tradition of oral polyphony in Renaissance Spain (and beyond)», *Early Music*, vol. 43, n° 1, 2015, pp. 23–35.

\_\_\_\_\_. *Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento*. Gredos, Ediciones Universidad de Salamanca. 2011.

\_\_\_\_\_. *“Folia”: el origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita*. Edition Reichenberger, 2013.

\_\_\_\_\_. «La música de «hombres y mugeres que no saben de música»: polifonía de tradición oral en el Renacimiento español», *Revista de musicología*, vol. 31, n° 1, 2008, pp. 9–39.

\_\_\_\_\_. «Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009.

FITCH, Fabrice; KIEL, Jacobijn (eds.). *Essays on Renaissance music in honour of David Fallows: bon jour, bon mois et bonne estrenne*. vol. 11, Boydell Press, 2011.

FOX, Charles Warren. «Accidentals in Vihuela Tablatures», *Bulletin of the American Musicological Society*, vol. 4, 1940, pp. 22–24.

FREIS, Wolfgang. «Cristóbal de Morales and the Spanish motet in the first half of the sixteenth century: an analytical study of selected motets by Morales and competitive settings in Sev-Bc 1 and Taraz-C 2-3», Tesis doctoral, Ann Arbor, University of Michigan. UMI, 2000.

\_\_\_\_\_. «Cristóbal de Morales and the Spanish tradition», *Revista de musicología*, vol. 16, nº 5, 1993, pp. 2750–2769.

FREY, Herman-Walther. *Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privat Kapelle. [I-IV. Nachlese*. Kassel, s.n., 1955.

FUERTES Y PIQUERAS, Mariano Soriano. *Historia de la música española desde la venida de los Fenicos hasta el año de 1850*. Martin y Salazar, 1855.

GALÁN GÓMEZ, Santiago. «La teoría de canto de órgano y contrapunto en el renacimiento español: La *Sumula de canto de organo* de Domingo Marcos Durán como modelo». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014.

GALMÉS, Lorenzo. *Bartolomé de las Casas: defensor de los derechos humanos*. Madrid, La Editorial Católica, 1982.

GAMERO IGEA, Germán. «Música y Corte en el reinado de Fernando el Católico», en Arauz Mercado (ed.) *Pasado, presente y porvenir de las humanidades y las artes*. México, Zezen Baltza, pp. 153–173.

GARCÍA, Bernardo José García; y CARRERAS, Juan José (eds.). *La capilla real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*. Fundación Carlos de Amberes, 2001.

GARCÍA MERCADAL, José. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid, Aguilar, 1952.

GARCÍA ORO, José. «Las constituciones de los Reyes Católicos para la Capilla Real de España», *Bibliotheca Pontificii Atheneum Antoninianum*, vol. 24, 1985, pp. 283–344.

GARCÍA-OSUNA, José María Manuel. *Breve historia de Fernando el Católico*. Ediciones Nowtilus S.L., 2013.

GENSINI, Sergio; DELPH, Ronald K. «Roma Capitale (1447-1527)», *The Catholic historical review.*, vol. 83, nº 1, 1997, p. 93.

GERBER, Rebecca. «Ligatures and Notational Practices as Determining Factors in the Text Underlay of 15th-century Sacred Music», *Studi Musicali*, vol. 20, nº 1, 1991, pp. 45–67.

GIMENEZ FERNANDEZ, Manuel. *Bartolome de las Casas*. Sevilla, G.E.H.A., 1953.

\_\_\_\_\_. «La juventud en Sevilla de Bartolomé de Las Casas», en *Miscelánea de Estudios dedicados al Doctor Ortiz*. La Habana, [s.n.], 1956, vol. 2, pp. 670–717.

GJERDINGEN, Robert O; DAHLHAUS, Carl. *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. Princeton University Press, 2014.

GÖLLNER, Theodor. «Unknown Passion Tones in Sixteenth-Century Hispanic Sources», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 28, nº 1, 1975, pp. 46–71.

GOMBOSI, Otto Johannes. «Bemerkungen zur L'homme armé-Frage», *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, vol. 12, 1929, pp. 609–612.

GÓMEZ, Maricarmen. *Fuentes musicales en la península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550) : actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 abril 1996*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002.

\_\_\_\_\_. «Semblanzas de Compositores españoles: Mateo Flecha El Viejo (ca. 1481-ca. 1553)», *Revista de la Fundación Juan March*, nº 403, 2011, pp. 2–7.

\_\_\_\_\_. *La música medieval en España*. vol. 6, Edition Reichenberger, 2001.

GÓMEZ FERNÁNDEZ, Lucía. «El mecenazgo musical de los Duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)». Tesis doctoral, Universidad de Cádiz, 2016.

GONZÁLEZ, Antonio Francisco García-Abásolo. *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*. Servicio de Publicaciones, Obra Social y Cultural Cajasur, 2010.

GONZÁLEZ ARCE, José Damián. *La casa y corte del príncipe don Juan (1478-1497): economía y etiqueta en el palacio del hijo de los Reyes Católicos*. Madrid, Sociedad Española de Estudios Medievales, 2016.

GONZÁLEZ, AURELIO; RONCERO LÓPEZ, VICTORIANO; ANA, MÉNDEZ COLLERA (eds.). *Nunca fue pena mayor: estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.

GONZÁLEZ MARRERO, María del Cristo. *La casa de Isabel la Católica: espacios domésticos y vida cotidiana*. Avila, Institución “Grand Duque de Alba”, 2005.

GONZÁLEZ NAVARRO, Ramón. *Fernando I (1503-1564): un emperador español en el Sacro Imperio*. Madrid, Editorial Alpuerto, 2003.

GONZÁLEZ-VALLE, José-Vicente. *La tradición del canto litúrgico de la pasión en España estudio sobre las composiciones monódicas y polifónicas del “cantus passionis” en las catedrales de Aragón y Castilla*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

GOULD Y QUINCY, Alicia. «Lucio Marineo Sículo [1444?-1536]. Noticias de un reciente, libro de Caro Lynn, complementadas con algunos documentos inéditos de Simancas», *Simancas. Estudios de Historia Moderna*, 1950, vol. 1.

GREGORI, Josep Maria. «Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de cantus y altus en el tránsito del renacimiento al barroco», *Revista de Musicología*, vol. 16, nº 5, 1993, pp. 2770–2781.

GRIER, JAMES. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge University Press, 1996.

GROVE, George; SADIE, Stanley (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2017.

HAAR, James (ed.). *European Music, 1520-1640*. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY, Boydell & Brewer, 2006.

\_\_\_\_\_. «Palestrina as Historicist: The Two L'homme armé Masses», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 121, nº 2, 1996, pp. 191–205.

HABERL, Fr. X. *Bibliographischer und Thematischer Musikkatalog des Päpstlichen Kapellarchives im Vatikan zu Rom*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1888.

\_\_\_\_\_. *Die römische "Schola cantorum" und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1888.

HAGGH, Barbara. «The Archives of the Order of the Golden Fleece and Music», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 120, nº 1, 1995, pp. 1–43.

\_\_\_\_\_. «The Mystic Lamb and the Golden Fleece: Impressions of the Ghent Altarpiece on Burgundian Music and Culture», *Revue belge de musicologie*, vol. 61, 2007, pp. 5–59.

HAILWOOD, Mark; y TONER, Deborah. *Biographies of Drink: A Case Study Approach to our Historical Relationship with Alcohol*. Cambridge Scholars Publishing, 2015.

HALL, James; y PULESTON, Chris (eds.). *Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art*. John Murray, 1994.

HAMM, Charles. *A chronology of the works of Guillaume Dufay: based on a study of mensural practice*. Nueva York, Da Capo Press, 1986.

\_\_\_\_\_. «Manuscript structure in the Dufay era», *Acta musicologica*, vol. 34, nº 4, 1962, pp. 166–184.

HAMMOND, Kate. *Brill's Companions to the Musical Culture of Medieval and Early Modern Europe*. Brill, Leiden, Boston, 2017.

HARDIE, Jane Morlet. «Circles of Relationships: Chant and Polyphony in the Lamentations of Francisco de Peñalosa», *Yearbook of the Alamire Foundation*, vol. 4, 2000, pp. 465–75.

\_\_\_\_\_. «Kyries Tenebrarum in Sixteenth-Century Spain», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 4, nº 1, 1988, pp. 161–194.

\_\_\_\_\_. «Lamentations chant in Iberian sources before 1568: Notes towards a Geography», *Revista de Musicología*, vol. 16, nº 2, 1993, pp. 912–942.

\_\_\_\_\_. «Lamentations chant in Spanish sources: a preliminary report», en Bryan Gillingham, Merkley, Paul (eds.) *Chant and its peripheries: Essays in Honour of Terence Bailey*. Ottawa, 1998 (Musicological Studies LXII), pp. 370–389.

\_\_\_\_\_. «Proto-Mensural Notation in Pre-Pius V Spanish Liturgical Sources», *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 39, nº 2–4, 1998, pp. 195–200.

\_\_\_\_\_. «The motets of francisco de penalosa and their manuscript sources. (volumes i and ii)». Tesis doctoral, Ann Arbor, University of Michigan, 1990.

\_\_\_\_\_. «The past in the present: some liturgico-musical relationships between Toledo, Rome and Andalucía», en Dobszay, László (ed.) *The past in the present: papers read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus, Budapest & Visegrád, 2000*. vol. 2. Budapest, Liszt Ferenc Academy of Music, 2003, pp. 207–222.

\_\_\_\_\_. «“Wanted, one Maestro de Capilla”: a sixteenth-century job description», en Crawford, David, George Grayson Wagstaff (eds.) *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*. Pendragon, 2002, pp. 269–284.

HARRÁN, Don. «In Pursuit of Origins: The Earliest Writing on Text Underlay (c. 1440)», *Acta Musicologica*, vol. 50, nº 1–2, 1978, pp. 217–240.

\_\_\_\_\_. *Word-tone relations in musical thought: from antiquity to the seventeenth century*. Neuhausen-Stuttgart, Hanssler-Verlag, 1986, vol. 40.

HARTSOCK, R. «Performance Practice: A Dictionary Guide for Musicians. By Roland Jackson», *Fontes artis musicae*, vol. 54, 2007, p. 607.

HAYNES, Bruce. *The end of early music: a period performer's history of music for the twenty-first century*. Oxford; Nueva York, Oxford University Press, 2007.

HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín. *Maese Rodrigo, 1444-1509*. Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, Departamento de Publicaciones, 2009.

HEERS, Jacques; CAFFA, Franca. *La vita quotidiana nella Roma pontificia ai tempi dei Borgia e dei Medici: 1420/1520*. Biblioteca Universale Rizzoli, 1988.

VAN DER HEIDE, Klaas. «New Claims for a Burgundian Origin of the L'homme arme Tradition, and a Different View on the Relative Positions of the Earliest Masses in the Tradition», *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 1, 2005, pp. 3–33.

HERMELINK, Siegfried. «Dispositiones modorum: die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen». Tesis doctoral, Tutzing, Schneider, 1960.

HERMIDA, Jacobo S. Sanz. «La literatura de fascinación en la Península: una incursión por los tratados de mal de ojo de los siglos XV y XVI», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, vol. 154, 1994, pp. 106–111.

HERNÁNDEZ, José María Medianero. *Nuestra Señora de la Antigua, la Virgen “decana” de Sevilla*. Arte Hispalense, Diputación de Sevilla, 2008.

HERNÁNDEZ, Mariano Casas. *La catedral de Salamanca: de fortis a magna*. Diputación de Salamanca, 2014.

HERNÁNDEZ ALIQUES, Jorge; RODRÍGUEZ SANCHEZ, Angel; CONTRERAS, Jaime; SIMON TARRÉS, Antoni. *Historia de España*. Madrid, Espasa, 1997, vol. 5.

HERNÁNDEZ BORREGUERO, José Julián. *La Catedral de Sevilla: economía y esplendor (siglos XVI y XVII)*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2010.

HERRERA DÁVILA, Joaquín. *El Hospital del Cardenal de Sevilla y el Doctor Hidalgo de Agüero: visión histórico-sanitaria del Hospital de San Hermenegildo (1455-1837)*. Sevilla, Ediciones de la Fundación de Cultura Andaluza, 2010.

HIGGINS, Paula. *Antoine Busnoys: method, meaning, and context in late medieval music*. Oxford; Nueva York, Clarendon Press; Oxford University Press, 2006.

\_\_\_\_\_. «Antoine Busnois and musical culture in late fifteenth-century France and Burgundy». Tesis doctoral, Princeton University, 1987.

HILLGARTH, Jocelyn N. *The Spanish kingdoms, 1250-1516*. Nueva York, ACLS History E-Book Project, 2005.

HODGES, Theodore B. «Les Archives Générales de Simancas et L'Histoire de la Belgique (IXe–XIXe Siècles). Volume III, Secretarías Provinciales, Consejo Supremo de Flandes y Borgoña. Secretaría de Estado, Milán-Saboya (Borgoña), Diversos Despachos, partes, Norte Y España (IXe–XVIIIe Siècles). By Maurice Van Durme.[Collection de Chroniques belges inédites et de Documents inédits relatifs à l'Histoire de la Belgique.](Brussels: Academic royale de Belgique, Commission royale d'Histoire. 1968. Pp. lxiii, 1122.)», *The American Historical Review*, vol. 75, nº 2, 1969, pp. 518–518.

HONEGGER, Marc. «Les Messes de Josquin des Prés dans la tablature de Diego Pisador (Salamanque 1552): Contribution à l'étude des altérations au XVIe siècle. La Tablature-Transcription et notation instrumentale. II». Tesis doctoral, Université de Paris, 1970.

HOOK, David. *The Spain of the Catholic Monarchs: Papers from the Quincentenary Conference* (Bristol, 2004). HiPLAM, 2008.

HORSLEY, Imogene. «Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 4, nº 1, 1951, pp. 3–19.

HOWARD, Daniel Ross. «Elements of narrative in the masses of Loyset Compère». Tesina de máster, University of Iowa, 2010.

HOWE, Elizabeth Teresa. *Education and Women in the Early Modern Hispanic World. Women and Gender in the Early modern World*. Ashgate Pub., 2008.

IBÁÑEZ, Cristina Bordas; ESTAIRE, Luis Robledo; KNIGHTON, Tess; CARRERAS, Juan José (eds.). *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*. Fundación Caja de Madrid, 2000.

IGLESIAS ORTEGA, Luis. *Bartolomé de las Casas: cuarenta y cuatro años infinitos*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.

IGOE, James Thomas. «Performance practices in the polyphonic mass of the early fifteenth century». Tesis doctoral, University of North Carolina at Chapel Hill, 1971.

JACKSON, Roland. *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*. Routledge, 2013.

JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa. *Un siciliano en la España de los Reyes Católicos. Los Epistolarum familiarium libri 17 de Lucio Marineo Sículo*. Alcalá Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2001.

JOHNSTONE, Andrew. «“High” clefs in composition and performance», *Early music*, vol. 34, nº 1, 2006, pp. 29–53.

JOSEPHSON, Nors S. «The Missa De Beata Virgine of the Sixteenth Century». Tesis doctoral, University of Michigan. UMI, 1970.



KASTNER, Macario Santiago. *The interpretation of 16th and 17th century Iberian keyboard music*. Pendragon Press, 1987.

KELLMAN, Herbert. «The Origins of the Chigi Codex: The Date, Provenance, and Original Ownership of Rome, Biblioteca Vaticana, Chigiana, C. VIII. 234», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 11, nº 1, 1958, pp. 6–19.

\_\_\_\_\_. *The treasury of Petrus Alamire: music and art in Flemish court manuscripts, 1500-1535; [on the occasion of the exhibition Alamire's Treasury-Music and Miniatures from Charles V's days (1500-1535), Leuven, Predikherenkerk, 25 September-5 December 1999]*. Leuven, Alamire Foundation, 1999.

KIESEWETTER, Raphael Georg. «Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst», en *Verhandelingen over de vraag: welke verdiensten hebben zich de Nederlanders vooral in de 14e, 15e en 16e eeuw in het vak der toonkunst verworven; en in hoe verre kunnen de Nederlandsche kunstenaars van dien tijd, die zich naar Italië begeven hebben, invloed gehad hebben op de muzikscholen, die zich kort daarna in Italië hebben gevormd?* Amsterdam, J. Muller, 1829.

KIRKMAN, Andrew C. «The invention of the cyclic mass», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 54, nº 1, 2001, pp. 1–48.

\_\_\_\_\_. «The Transmission of English Mass Cycles in the Mid to Late Fifteenth Century: A Case Study in Context», *Music & Letters*, vol. 75, nº 2, 1994, pp. 180–199.

\_\_\_\_\_. *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass: Medieval Context to Modern Revival*. Cambridge University Press, 2010.

\_\_\_\_\_. *The three-voice Mass in the later fifteenth and early sixteenth centuries: style, distribution, and case studies*. Nueva York, Garland Pub., 1995.

KITE-POWELL, Jeffery T. *A Performer's Guide to Renaissance Music*. Indiana University Press, 2007.

KIVY, Peter. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1996, vol. 36.

KLEIN BAKER, Norma. *An unnumbered manuscript of polyphony in the archives of the Cathedral of Segovia: its provenance and history*. University of Maryland., 1978, vol. 1.

KNIGHTON, Tess. «A meeting of chapels: Toledo, 1502», en Juan José Carreras López; Bernardo José García García (eds.), *The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs: Music and Court Ceremony in Early Modern Europe*. Woodbridge, Boydell, 2005.

\_\_\_\_\_. «A new cathedral and the New English Singers: the recuperation and performance of sixteenth-century Spanish music in England in the early twentieth century», *Revista de musicología*, vol. 37, nº 2, 2014, pp. 541–558.

\_\_\_\_\_. «A newly discovered keyboard source (Gonzalo de Baena's *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger*, Lisbon, 1540): a preliminary report», *Plainsong and medieval music*, vol. 5, nº 1, 1996, pp. 81–112.

\_\_\_\_\_. «Cantores reales y catedrales durante la época de los Reyes Católicos», *Revista de musicología*, vol. 16, nº 1, 1993, pp. 87–91.

\_\_\_\_\_. (ed.). *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*. Brill, 2016.

- \_\_\_\_\_. «Fernando el Católico y el mecenazgo musical de la Corte Real aragonesa», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 9, nº 2, 1993, pp. 27–51.
- \_\_\_\_\_. «Francesco de Peñalosa; New works lost and found», en David Crawford y George Grayson Wagstaff (eds.), *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*. Pendragon, 2002, pp. 231–258.
- \_\_\_\_\_. «Gaffurius, Urrede and studying music at Salamanca University around 1500», *Revista de musicología*, vol. 34, nº 1, 2011, pp. 11–36.
- \_\_\_\_\_. «John Brande Trend (1887–1958) and his Musical “Iter hispanicum”», *Music and Letters*, vol. 95, nº 4, 2014, pp. 550–583.
- \_\_\_\_\_. «La circulación de la polifonía europea en el medio urbano: libros impresos de música en la Zaragoza de mediados del siglo XVI», en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, 2005. Universitat de València, 2005, pp. 337–350.
- \_\_\_\_\_. «La última trayectoria de los Reyes Católicos: Música de las exequias y aniversarios reales en Andalucía», *Andalucía en la historia*, vol. 46, 2014, pp. 82–83.
- \_\_\_\_\_. «La viuda de Mateo Flecha: perspectivas sobre el mecenazgo musical en el siglo XVI», *Resonancias*, vol. 33, 2013, p. 71.
- \_\_\_\_\_. «Los libros de música de Felipe II: la formación de una colección real», en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, 2004, ISBN 84-89457-33-6, págs. 47-68. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, pp. 47–68.
- \_\_\_\_\_. «Music and misogyny in the Crown of Aragon c. 1412», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, vol. 26, 2011, pp. 515–531.
- \_\_\_\_\_. *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Institución Fernando el Católico, 2001.
- \_\_\_\_\_. «“Music, why do you weep?” A lament for Alexander Agricola (d. 1506)», *Early Music*, vol. 34, nº 3, 2006, pp. 427–442.
- \_\_\_\_\_. «Northern influence on cultural developments in the Iberian Peninsula during the fifteenth century», *Renaissance Studies*, vol. 1, nº 2, 1987, pp. 221–237.
- \_\_\_\_\_. «Política y religión en la capilla real aragonesa: El misal-breviario de Fernando el Católico», en *La corte en Europa: política y religión (siglos XVI-XVIII)*. Polifemo, 2012, vol. 1, pp. 65–84.
- \_\_\_\_\_. «Preliminary thoughts on the dynamics of music printing in the Iberian peninsula during the Sixteenth Century», *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 89, nº 4, 2012, p. 521.
- \_\_\_\_\_. «“Rey Fernando, mayorazgo/ de toda nuestra esperanza/ ¿tus favores a do están?»: Carlos V y la llegada a España de la capilla musical flamenca», en José Eloy Hortal Muñoz, y Félix Labrador Arroyo (eds.) *La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España*. Leuven University Press, 2014, pp. 205–228.
- \_\_\_\_\_. «Spanish church music: An exhibition and a new edition», *Early music*, vol. 22, nº 2, 1994, p. 332.

\_\_\_\_\_. «Transmisión, difusión y recepción de la polifonía franco-neerlandesa en el Reino de Aragón a principios del siglo XVI», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, vol. 12, 1996, pp. 19–38.

\_\_\_\_\_. GARCÍA, Carmen Morte. «Ferdinand of Aragon's Entry into Valladolid in 1513: The Triumph of a Christian King», *Early Music History*, vol. 18, 1999, pp. 119–163.

\_\_\_\_\_. KREITNER, Kenneth. *The Music of Juan de Anchieta*. Nueva York y Londres, Routledge, En prensa.

\_\_\_\_\_. NELSON, Bernadette (eds.). *Pure gold: golden age sacred music in the Iberian world: a homage to Bruno Turner*. Kassel, Edition Reichenberger, 2011.

\_\_\_\_\_. ROS-FÁBREGAS, Emilio (eds.). *New perspectives on early music in Spain*. Kassel, Reichenberger, 2015.

\_\_\_\_\_. MAZUELA ANGUITA, Ascensión. «The soundscape of the ceremonies for the beatification of St Teresa of Ávila in the Crown of Aragon, 1614», *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, vol. 6, 2015, pp. 225–250.

\_\_\_\_\_. TORRENTE, Alvaro. *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Ashgate Publishing, Ltd., 2007.

\_\_\_\_\_. MAZUELA ANGUITA, Ascensión (eds.). *Hearing the City in Early Modern Europe*. Turnhout, Brepols, 2018, en preparación.

KOONCE, Frank. *Renaissance Vihuela and Guitar in Sixteenth-Century Spain*. Mel Bay Publications, 2010.

KREITNER, Kenneth. «21st annual conference on medieval and Renaissance music», *Early music*, vol. 22, nº 1, 1994, pp. 179–180.

\_\_\_\_\_. «Ave festiva ferculis and Josquin's Spanish Reputation», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 128, nº 1, 2003, pp. 1–29.

\_\_\_\_\_. «Franco-Flemish elements in Tarazona 2 and 3», *Revista de musicología*, vol. 16, nº 5, 1993, pp. 2567–2586.

\_\_\_\_\_. «Penalosa on record», *Early music*, vol. 22, nº 2, 1994, pp. 309–318.

\_\_\_\_\_. «Spain Discovers the Mass», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 139, nº 2, 2014, pp. 261–302.

\_\_\_\_\_. *The church music of fifteenth-century Spain*. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY, Boydell Press, 2004.

\_\_\_\_\_. «The church music of fifteenth-century Spain: a handlist», en *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow, 2002*. Pendragon, 2002, pp. 191–208.

\_\_\_\_\_. «The dates (?) of the Cancionero de la Colombina», en *Fuentes musicales en la península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550): actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 abril 1996, 2002*. Edicions de la Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002, pp. 121–140.

\_\_\_\_\_. «The music of Alonso de Alba», *Revista de musicología*, vol. 37, 2014, pp. 19–51.

KRISTELLER, Paul Oskar; WIENER, Philip R. (eds.). *Renaissance Essays*. vol. 1, Nueva York, 1968.

LA TORRE, Antonio de. *La Casa de Isabel la Católica*. 1954.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel. *La Orden de Santiago en Andalucía: bienes, rentas y vasallos a finales del siglo XV*. Universidad de Sevilla, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, 1975.

\_\_\_\_\_. *Los últimos años de Fernando el Católico: 1505-1517*. Madrid, Dykinson, 2016.

LALLERSTEDT, Ford Mylius; y RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas. «A survey of original sources of Iberian keyboard tablature, 1500-1700». Tesis doctoral, Juilliard School, 1976.

LAWSON, Colin; y STOWELL, Robin (eds.). *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge University Press, 2012.

\_\_\_\_\_. *The historical performance of music: an introduction*. Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2006.

LEECH-WILKINSON, Daniel. «Machaut's "Rose, Lis" and the problem of early music analysis», *Music analysis*, vol. 3, nº 1, 1984, pp. 9–28.

LEÓN GUERRERO, María Montserrat. «El segundo viaje Colombino». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2000.

LERZA, Gianluigi; y BENEDETTI, Sandro. *Santa Maria di Monserrato a Roma dal Cinquecento sintetista al purismo dell'Ottocento*. Roma, Librerie Dedalo, 1996.

LLORENS CISTERÓ, José M. «Cinco cantores españoles en la capilla pontificia», *Anuario musical*, vol. 36, 1981, pp. 69–90.

\_\_\_\_\_. «Hacia el nombre de la "Capilla Sixtina"», *Anuario Musical*, vol. 38, 1983, pp. 247–253.

\_\_\_\_\_. *Le opere musicali della Capella Giulia; I: Manoscritti e edizioni fino al'700*. Biblioteca Apostólica Vaticana, 1971.

\_\_\_\_\_. *Capellae Sixtinae codices: musicis notis instructi sive manu scripti sive praelo excussi*. vol. 202, Citta del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 1960.

\_\_\_\_\_. «El MM.40 de la Biblioteca Municipal de Oporto fuente única de la misa L'Homme Armé de F. Guerrero, Misa Pequeña de C. Morales y de otras novedades», *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, vol. 49, 1994, pp. 75–102.

\_\_\_\_\_. «Música y músicos en la Sevilla del Siglo de Oro», *Boletín de Bellas Artes*, vol. 13, 1985, pp. 115–142.

\_\_\_\_\_. «Francisco de Peñalosa», *Diccionario biográfico español*, vol. XL, pp. 593–595.

LOCKWOOD, Lewis. «Aspects of the "L'Homme armé" Tradition», en *Proceedings of the Royal Musical Association*. vol. 100. Londres, Taylor & Francis, 1973, pp. 97–122.

\_\_\_\_\_. «On "Parody" as Term and Concept in 16th-Century Music», en Jan La Rue (ed.) *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*. Nueva York, 1966.

LOLO, Begoña (ed.). *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25-28 de octubre de 2000*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001.

LÓPEZ-CALO, José. *Documentario musical de la Capilla Real de Granada*. Granada, Consejería de Cultura, 2005.

\_\_\_\_\_. *Documentario musical de la Catedral de Segovia*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1990.

\_\_\_\_\_. «La música de las catedrales», *Archivamos: Boletín ACAL*, nº 68, 2008, pp. 30–38.

\_\_\_\_\_. «La música en la Catedral de Ávila: sonidos para el cielo», en René Jesús Payo Hernández y Jesús María Parrado del Olmo (coords.), *La Catedral de Ávila: nueve siglos de historia y arte*. Burgos, Promecal, D. L., 2014.

\_\_\_\_\_. *La música en la catedral de Palencia*. Palencia, Inst. Tello Téllez de Meneses, 1980.

\_\_\_\_\_. *La música en la Catedral de Santiago*. Diputación Provincial de A Coruña. Imprenta Provincial, 1993.

\_\_\_\_\_. *La música en la Catedral de Valladolid*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.

\_\_\_\_\_. *La música en las catedrales españolas*. ICCMU, 2012.

\_\_\_\_\_. «Los archivos musicales de las catedrales españolas», en Pedro José Gómez González y Emilio Casares Rodicio (eds.), *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca, Asociación de Archiveros de Castilla y León 2008.

\_\_\_\_\_. «Los sonidos de la gloria. La música en la Catedral de Burgos», en René Jesús Payo Hernanz (ed.), *La Catedral de Burgos: ocho siglos de historia y arte*. Diario de Burgos, 2008.

LOWINSKY, Edward E (ed.). *Josquin des Prez: proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at the Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971*. Londres; Nueva York, Oxford University Press, 1976.

\_\_\_\_\_. *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*. Nueva York, Russell et Russell, 1946.

LYNN, Caro. *A college profesor of the Renaissance. Lucio Marineo Sículo among the Spanish Humanists*. Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 1937.

MACÍAS PERAZA, Rigoberto. «El Lenguaje contrapuntístico de Francisco de Peñalosa y Cristóbal de Morales a través de sus motetes». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013.

MACKAY, Angus. *Spain in the Middle Ages: from Frontier to Empire, 1000-1500*. Londres; Basingstoke, Macmillan, 1993.

MACPHERSON, Ian Richard; y MACKAY, Angus. *Love, religion and politics in fifteenth century Spain*. Leiden, Brill, 1998.

- MAGRO, Agostino. «Varietas et uniformité dans la messe L'Homme armé de Guillaume Dufay», *Musurgia*, vol. 7, 2000, pp. 7–28.
- MANFRED SCHULER. «Spanische Musikinglüsse in Rom um 1500», *Anuario Musical*, vol. 25, 1970, pp. 27–36.
- MANGLANO Y CUCULÓ, Jesús. *Politica en Italia del Rey catolico: 1507-1516: Correspondencia inedita con el embajador Vich*. Madrid, C.S.I.C. Patronato 'Marcelino Menendez y Pelayo, 1963.
- MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel; BOMBI, Andrea; y CARRERAS LÓPEZ, Juan José (eds.). *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Universitat de València, 2005.
- MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. «Anotaciones al episcopologio giennense de los siglos XV y XVI», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 177, (2001), pp. 285-424.
- MARQUIS ALEXANDER, Peter. «The Motets of Petrus Escobar». Tesina de máster, Indiana University, 1976.
- MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. *Ciencia y recogimiento: la vía de Cisneros para la reforma del clero*. Madrid, Ediciones Universidad San Dámaso, 2016.
- MARTÍNEZ PEÑAS, Leandro. *El confesor del rey en el antiguo régimen*. Madrid, Editorial Complutense, 2007.
- MARTOS, Juan María Suárez. *El rito de la salve en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2010.
- MATAS, Ricart. *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona, Iberia, D.L 1986.
- BROWN, Howard Mayer. *Embellishing 16th-century music*. Oxford University Press, 1978.
- \_\_\_\_\_. «Emulation, competition, and homage: imitation and theories of imitation in the Renaissance», *Journal of the American musicological society*, vol. 35, nº 1, 1982, pp. 1–48.
- \_\_\_\_\_. *Instrumental music printed before 1600: a bibliography*. Harvard University Press, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Performance Practice: Music Before 1600*. W W Norton & Company Incorporated, 1990.
- \_\_\_\_\_ y JEFFERY, Brian (ed.). *A Florentine chansonnier from the time of Lorenzo the Magnificent: Florence, Biblioteca nazionale centrale MS Banco Rari 229: Music volume*. Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1983.
- MC GEE, Timothy J. «Cantare all'improvviso: Improvising to Poetry in Late Medieval Italy», *Early Drama Art and Music Monograph Series*, vol. 30, 2003, pp. 31–70.
- \_\_\_\_\_. «Singing Without Text», *Performance Practice Review*, vol. 6, nº 1, 1993, p. 8.
- \_\_\_\_\_. *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*. Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2003.
- MECONI, Honey. «Does Imitatio Exist?», *The Journal of Musicology*, vol. 12, nº 2, 1994, pp. 152–178.

\_\_\_\_\_. *Pierre de la Rue and musical life at the Habsburg-Burgundian court*. Oxford University Press, 2003.

MEDINA, Ángel. *Los atributos del capón imagen histórica de los cantores castrados en España*. Madrid, Ediciones del ICCMU, 2011.

MEEÛS, Nicolás. «Mode et Système. Conceptions ancienne et moderne de la modalité», *Musurgia*, vol. 4, 1997, pp. 67–80.

\_\_\_\_\_. *Théorie modale. Moyen Âge et Renaissance. Cahiers de cours «Théorie et évolution du langage musical»*. Tesis doctora, París, Universitat Paris-IV, 2005.

MEIER, Bernhar. *The modes of classical vocal polyphony: described according to the sources*. Nueva York, Broude Bros, 1988.

MENA, José María de. *Tradiciones y leyendas sevillanas*. Esplugues de Llobregat, Barcelona, Plaza & Janés, 2009.

MERINO, Luis Felix. «The masses of Francisco Guerrero (1528-1599)». Tesis doctoral, University of California, Los Angeles, 1972.

MERTIN, Josef; LEVARIE, Siegmund. *Early music: approaches to performance practice*. Da Capo Press, 1986.

MILLINGCHAMP VAUGHAN, Herbert. *The Medici Popes (Leo X. and Clement VII.)*. Methuen, 1908.

MILSOM, John. «Clef and transposition: the evidence of sixteenth-century non-cyclic Masses», *Early Music Centre Conference sobre «Pitch in Renaissance and Baroque music»*, 1981.

MINOR, Andrew C. «The masses of Jean Mouton», Tesis doctoral, Ann Arbor, University Microfilms, 1974.

MITJANA, Rafael. *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*. Sucesores de Hernando, 1918.

\_\_\_\_\_. «Nuevas noticias referentes a la vida y las obras de Cristóbal de Morales», *Música sacrohispana*, vol. 12, 1919, pp. 15–17.

\_\_\_\_\_. *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*. Sucesores de Hernando, 1918.

\_\_\_\_\_, ÁLVAREZ CANÍBANO, Antonio. *La música en España: (arte religioso y arte profano)*. Centro de Documentación Musical, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1993.

MOLL, Kevin N. *Counterpoint and Compositional Process in the Time of Dufay: Perspectives from German Musicology*. Taylor & Francis, 1997.

MOLL, Jaime. «Cristóbal de Morales en España. Notas para su biografía», *Anuario musical*, vol. 8, 1953, p. 3.

\_\_\_\_\_. «Libros de música e instrumentos musicales de la princesa Juana de Austria», *Anuario Musical*, vol. 20, 1965, p. 11.

\_\_\_\_\_. «Notas para la historia musical de la corte del Duque de Calabria», *Anuario musical*, vol. 18, 1963, p. 123.

MORALES, Luisa. *Cinco siglos de música de tecla española: actas de los Symposia FIMTE 2002-2004*. vol. 1, FIMTE, 2007.

MOREDA, Santiago López. «Un siglo de historiografía hispano lusa renacentista (1450-1550)», *Revista de estudios latinos*, vol. 11, nº 1, 2013, pp. 91–116.

MORTE GARCÍA, CARMEN. *Las Artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.

MORUCCI, Valerio. «Improvisation in Vocal Contrapuntal Pedagogy: An Appraisal of Italian Theoretical Treatises of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries», *Performance Practice Review*, vol. 18, nº 1, 2014, p. 3.

MUÑOZ CARRASCO, Mario. «Influencia de la Devotio Moderna en la corte de los Reyes Católicos: el mecenazgo piadoso ejemplificado en Francisco de Peñalosa», en Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (coords.), *Musicología global, musicología local*. Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 2073–2088.

NADEL, Ira B. *Biography: Fiction, Fact and Form*. Springer, 1986.

\_\_\_\_\_. *Biography: Fiction, Fact and Form*. Springer, 1986.

NELSON, Bernadette. «Morales's Magnificats and Some Anonymous Settings in Portuguese Sources: Questions of Style and Authorship», *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 2, nº 2, 2015, pp. 193–214.

\_\_\_\_\_. «The court of don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c. 1526-c. 1550: Music, letters and the meeting of cultures», *Early music*, vol. 32, nº 2, 2004, pp. 195–222.

\_\_\_\_\_. «The “Missa Du bon du cuer”. An Unknown Mass by Noel Bauldeweyn?», *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 51, nº 2, 2001, pp. 103–130.

\_\_\_\_\_. (ed.). *Cathedral, city and cloister: essays on manuscripts, music and art in old and new worlds*. Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 2011.

NIETO SORIA, José M. *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla: siglos XIII - XVI*. Madrid, Eudema, 1988.

\_\_\_\_\_. *Ceremonias de la realeza: propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid, Nerea, 1993.

\_\_\_\_\_; LÓPEZ-CORDÓN, María Victoria. *Gobernar en tiempos de crisis las quiebras dinásticas en el ámbito hispánico, 1250-1808*. Madrid, Sílex, 2008.

NOBLITT, Thomas. *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*. Neuhausen-Stuttgart, Hänssler Verlag, American Institute of Musicology, 1988.

NOGALES RINCÓN, David. *La Capilla del Rey Católico: Orfebrería religiosa de Fernando II de Aragón en 1542*. Madrid, Universidad Autónoma, Departamento de Historia y Teoría del Arte, 2007.

\_\_\_\_\_; NIETO SORIA, JOSÉ MANUEL. *La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la Capilla Real (1252-1504)*. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2009.



NOONE, Michael. «Cristóbal de Morales in Toledo, 1545-6: ToleBC 25 and “New” Works by Morales, Guerrero, Lobo, Tejeda and Ambiel», *Early Music*, vol. 30, nº 3, 2002, pp. 341–363.

NOVALIN, José Luis G. «Don Diego de Muros II, obispo de Canarias», *Anuario de Estudios Atlánticos*, vol. 1, nº 20, 1974, pp. 13–107.

O’CONNOR, Michael; CLARK, Walter Aaron. *Treasures of the golden age: essays in honor of Robert M. Stevenson*. Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2012.

OLMEDILLA Y PUIG, Joaquín. *Breves consideraciones históricas acerca del médico español de los siglos XV y XVI, Doctor Alvarez Chanca acompañante y médico de Colón en su segundo viaje á América en 1493*. Madrid, Fé, 1892.

OLMOS, Angel Manuel. «La transmission orale de la polyphonie en France et en Espagne pendant le XVème et XVIème siècles essai d’interprétations philologiques de la notation de la musique en langue vernaculaire». Tesis doctoral, Université Paris-Sorbonne, 2006.

\_\_\_\_\_. «La ubicación del texto literario en los cancioneros de los siglos XV y XVI: el uso del ennegrecimiento como ligadura», *Revista de musicología*, vol. 25, nº 2, 2003, pp. 337–346.

OTERO, Ignacio. «Cristóbal de Morales, músico sevillano e internacional», *Boletín de Bellas Artes*, 2001, pp. 113–129.

PACHECO, Cristina Diego. *Cristóbal de Morales en Espagne: ses premières oeuvres et le manuscrit de Valladolid*. Symètrie, 2015.

PADRÓN, Francisco Morales. *La ciudad del Quinientos*. Universidad de Sevilla, 1989, vol. 58.

PAGE, Christopher. *The owl and the nightingale: musical life and ideas in France 1100-1300*. Londres, J. M. Dent, 1990.

\_\_\_\_\_. «The performance of songs in late medieval France: A new source», *Early music*, vol. 10, 1982, p. 441.

\_\_\_\_\_. *Voices and instruments of the Middle Ages*. Londres, J. M. Dent, 1987.

PAJARES, Javier Suárez; GRIFFITHS, John (eds.). *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004.

PANIAGUA ARELLANO, Juan Antonio. *El doctor Chanca y su obra médica: (vida y escritos del primer médico del Nuevo Mundo)*. Madrid, Cultura Hispánica, 1977.

PARROTT, Andrew. *Composers’ Intentions?: Lost Traditions of Musical Performance*. NED-New edition, Boydell and Brewer, 2015.

\_\_\_\_\_. «Falsetto beliefs: the “countertenor” cross-examined», *Early Music*, vol. 43, nº 1, 2015, pp. 79–110.

PAYO HERNANZ, René Jesús; PARRADO DEL OLMO, Jesús María. *La Catedral de Ávila: nueve siglos de historia y arte*. Promecal, 2014.

PAZ Y MELIÀ, A. *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI*. Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1892.

PEDRELL, Felipe (ed.). *Antonio de Cabezón (1510-1566): Obras de música para tecla, arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo (Madrid, 1578). Volúmenes I-III*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1966.

\_\_\_\_\_. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Felipe Pedrell, el día 10 de marzo de 1895*. Barcelona, [s.n.], 1895.

PEKACZ, JOLANTA T. «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents», *Journal of Musicological Research*, vol. 23, nº 1, 2004, pp. 39–80.

PEÑAS GARCÍA, María Concepción. «El recitativo litúrgico: Los cantos de solista en la Misa», en *En torno al canto de los solistas y de los himnos: V Jornadas de Canto Gregoriano*, [Zaragoza, 3-10 de noviembre de 2000]. Institución Fernando el Católico, 2001.

PEREDA, Felipe. *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Marcial Pons Historia, 2007.

PÉREZ, Joseph. *Isabel y Fernando: los Reyes Católicos*. Editorial Nerea, 1997.

PÉREZ-EMBED, Javier. «El cabildo de Sevilla en la Baja Edad Media», *Hispania sacra*, vol. 30, nº 59, 1977, pp. 143–181.

PERKINS, Leeman L. «In Memoriam Dragan Plamenac: The L'Homme Arme Masses of Busnoys and Okeghem: A Comparison», *The Journal of Musicology*, vol. 3, nº 4, 1984, pp. 363–396.

\_\_\_\_\_. «Mode and Structure in the Masses of Josquin», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 26, nº 2, 1973, pp. 189–239.

\_\_\_\_\_. *Music in the age of the Renaissance*. Nueva York, W.W. Norton, 1999.

\_\_\_\_\_. «Toward a Rational Approach to Text Placement in the Secular Music of Dufay's Time», en Allan W. Atlas (ed.) *Papers Read at the Dufay Quincentenary Conference, Brooklyn College*. Brooklyn, NY, 1976, pp. 102–114.

PHILLIPS, Elizabeth V.; y JACKSON, John-Paul Christopher (eds.). *Performing medieval and Renaissance music: an introductory guide*. Schirmer Books, 1986.

PICOTTI, Giovanni Battista. *Nuovi studi e documenti intorno a Papa Alessandro 6*. Roma, [s.n.], 1951.

PIRRO, André. «Leo x and music», *The Musical Quarterly*, vol. 21, nº 1, 1935, pp. 1–16.

PIRROTTA, Nino. «Music and cultural tendencies in 15th-century Italy», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 19, nº 2, 1966, pp. 127–161.

PLAMENAC, Dragan. «Excerpta Columbiniana: Items of Musical Interest in Ferdinando Colon's Registrum», en *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*. Barcelona, CSIC, 1961, vol. 2.

\_\_\_\_\_. «Zur "L"homme armé'-Frage», *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, vol. 11, 1929, pp. 376–83.

PLANCHART, Alejandro Enrique. «La música sacra española en tiempos de Isabel la Católica: contexto de su época e historiografía moderna», *Acta Musicologica*, vol. 82, n.º. Fasc.] 2, 2010, pp. 213–235.

\_\_\_\_\_. «Two fifteenth-century songs and their texts in a close reading», *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, vol. 14, 1990, pp. 13–36.

\_\_\_\_\_. «The Origins and Early History of L’homme armé», *The Journal of Musicology*, vol. 20, n.º. 3, 2003, pp. 305–357.

PORRAS GIL, Concepción. *De Bruselas a Toledo, el viaje de los archiduques Felipe y Juana*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016.

POTHIER, Joseph. «Gloria in excelsis avec tropes aux meses de la Sainte Vierge», *Revue du Chant Gregorien*, vol. 1, 1987.

POWER, Brian E.; EPP, Maureen. *The Sounds and Sights of Performance in Early Music: Essays in Honour of Timothy J. Mcgee*. Ashgate Publishing, Ltd., 2009.

POWERS, Harold S. «Is mode real? Pietro Aron, the octenary system, and polyphony», *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, vol. 16, 1992, pp. 9–52.

\_\_\_\_\_. «Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 34, no. 3, 1981, pp. 428–470.

PRECIADO, Dionisio. «El organista Juan de Peñalosa, primera víctima quizá del estatuto de limpieza de sangre toledano», en Antonio Bonet Correa (coord.), *El órgano español: actas del II Congreso Español de Órgano*. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 145–148.

PRIZER, William F. «Charles V, Philip II, and the Order of the Golden Fleece», en Barbara Haggh (ed.), *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, 2001, pp. 161–188.

PRIZER, William F. «Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece», *Early Music History*, vol. 5, 1985, pp. 113–153.

PROCACCIOLI, Paolo. *Giulio II, la cultura non classicista: sessione finale del Convegno Metafore di un pontificato Giulio II (1503-1513)*. (Viterbo, S. Maria in Gradi, 13 maggio 2009). Roma nel Rinascimento, 2010.

PUIG, José Subirá. «Vida y obra de Cristobal Morales», *Ritmo*, vol. 24, n.º 259, 1954, pp. 4–5.

RAISKUMS, Andrew. «Plainsong as Pre-composition: Josquin’s “Missa de Beata Virgine”», *Context: Journal of Music Research*, n.º 29/30, 2005, pp. 59–67.

RAMOS, PILAR. «Mysticism as a Key Concept of Spanish Early Music Historiography», en Karol Berger, Lubomir Chalupka y Albert Dunning (eds.), *Early Music. Context and Ideas. II International Conference in Musicology*. Cracovia, Universidad de Cracovia, 2008, pp. 1–14.

RANDEL, Don M. «Sixteenth-Century Spanish Polyphony and the Poetry of Garcilaso», *The Musical Quarterly*, vol. 60, n.º 1, 1974, pp. 61–79.

RAVENS, Simon. *The Supernatural Voice: A History of High Male Singing*. Boydell & Brewer Ltd, 2014.

REANEY, G. «Text Underlay in Early Fifteenth-century Musical Manuscripts», en Gustave Reese y Robert J. Snow (eds.) *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His 70th Birthday*. Pittsburgh, Da Capo Press, 1969, pp. 245–51.

RECIO MIR, Álvaro. «Sacrum senatum: las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla». Tesis doctoral, Sevilla, Univ. de Sevilla, 1999.

REES, Owen. «Guerrero's L'homme armé masses and their models», *Early Music History*, vol. 12, nº 1, 1993, pp. 19–54.

\_\_\_\_\_. «Manuscript Lisbon, Biblioteca Nacional, CIC 60: the repertories and their context», *Revista portuguesa de musicologia*, nº 4–5, 1994, pp. 53–94.

\_\_\_\_\_. *Polyphony in Portugal c. 1530-c. 1620: sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*. Garland, 1995.

\_\_\_\_\_; y NELSON, Bernadette (eds.). *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*. Woodbridge, The Boydell Press, 2007.

REESE, Gustave. *Music in the Renaissance*. Nueva York, Norton, 1989.

REIF, Jo-Ann. «Music and grammar: imitation and analogy in Morales and the Spanish humanists», *Early Music History*, vol. 6, 1986, pp. 227–243.

REY BUENO, Mar. *Magos y reyes: el ocultismo y lo sobrenatural en las monarquías*. Madrid, Edaf, 2004.

REYNOLDS, Christopher A. *Papal patronage and the music of St. Peter's, 1380-1513*. Berkeley, University of California Press, 1995.

\_\_\_\_\_. «The Counterpoint of Allusion in Fifteenth-Century Masses», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 45, nº 2, 1992, pp. 228–260.

RICHARDSON, Brian. *Manuscript Culture in Renaissance Italy*. Cambridge University Press Cambridge, 2009.

RIEDEL, Johannes. «Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music», *Journal of Research in Music Education*, vol. 9, nº 2, 1961, p. 171.

ROBERTSON, Carol E. «Musical Repercussions of 1492: Encounters in Text and Performance», *Reviews in anthropology*, vol. 25, nº 4, 1996, p. 225.

ROBINSON, Cynthia. *Imagining the Passion in a multiconfessional Castile: the Virgin, Christ, devotions, and images in the fourteenth and fifteenth centuries*. Penn State Press, 2013.

RODIN, Jesse. *Josquin's Rome: hearing and composing in the Sistine Chapel*. Oxford; Nueva York, Oxford University Press, 2012.

\_\_\_\_\_. «“When in Rome……”: What Josquin Learned in the Sistine Chapel», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 61, nº 2, 2008, pp. 307–372.

ROLDÁN, Eva. «El manuscrito 2-3 de la Catedral de Tarazona y sus arreglos instrumentales: comparación y estudio», en *Cinco siglos de música de tecla española: actas de los Symposia FIMTE 2002-2004: Five centuries of Spanish keyboard music: proceedings of FIMTE Symposia 2002-2004*. FIMTE, 2007, pp. 27–46.

\_\_\_\_\_. «Manuscrito musical 2-3 de la Catedral de Tarazona. Estudio Historiográfico», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 22, nº 1, 2006, pp. 131–172.

ROMERO DE SOLÍS, Pedro; y DE BOBADILLA COLOMA, Graciela. *Cristóbal Colón: sus estancias y enterramiento en la cartuja de Sevilla*. Editorial CSIC-CSIC Press, 1992.

RONALD CROSS. «Matthaeus Pipelare: a historical and stylistic study of his works». Tesis doctoral, Universidad de Nueva York, 1961.

ROSA Y LÓPEZ, Simón de la. *Los seises de la Catedral de Sevilla: ensayo de investigación histórica*. Sevilla, Imprenta de Francisco de P. Díaz, 1904.

ROSCOE, William. *The life and pontificate of Leo the Tenth*. Chatto and Windus, 1876, vol. 2.

ROS-FÁBREGAS, Emilio. «Cristóbal de Morales: A Problem of Musical Mysticism and National Identity in the Historiography of the Renaissance», en Owen Rees y Bernadette Nelson (eds.) *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*. Woodbridge, Suffolk, Boydell Press, 2007, pp. 215–233.

\_\_\_\_\_. «Libro de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I)», *Pliegos de bibliofilia*, vol. 15, 2001, pp. 37–62.

\_\_\_\_\_. «Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (II)», *Pliegos de bibliofilia*, vol. 16, 2001, pp. 33–46.

\_\_\_\_\_. «Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)», *Pliegos de bibliofilia*, vol. 17, 2002, pp. 17–54.

\_\_\_\_\_. «Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI», *Revista de musicología*, vol. 24, nº 1, 2001, pp. 39–66.

\_\_\_\_\_. «Music and ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona», *Early Music*, vol. 23, nº 3, 1995, p. 374.

\_\_\_\_\_. «New Light on the Segovia Manuscript: Watermarks, Foliation and Ownership», en Cristina Urchueguia y Wolfgang Fuhrmann (eds.) *The Segovia Codex: A Manuscript in Transition*. Turnhout, Brepols, en prensa.

\_\_\_\_\_. «Script and Print: The Transmission of Non-Iberian Polyphony in Renaissance Barcelona», en Tess Knighton e Iain Fenlon (eds.) *Early music printing and publishing in the Iberian world*. Kassel, Edition Reichenberger, 2006, pp. 299–328.

\_\_\_\_\_. «The Cardona and Fernández de Córdoba Coats of Arms in the Chigi Codex», *Early music history*, vol. 21, 2002, pp. 223–258.

\_\_\_\_\_. «The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: study and edition in the context of the Iberian and continental manuscript traditions». Tesis doctoral, City University of New York, 1992.

\_\_\_\_\_. «Historiografía de la música en las catedrales españolas. Positivismismo y nacionalismo en la investigación musicológica», *CODEXXI Revista de la Comunicación Musical*, vol. 1, 1998, pp. 41–105.

ROSSI, Massimiliano; BUSSE BERGER, Anna Maria (eds.). *Memory and invention: Medieval and Renaissance literature, art and music : acts of an international conference, Florence, Villa I Tatti, May 11, 2006*. Firenze, L.S. Olschki, 2009.

- ROTHENBERG, David J. *The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*. Oxford University Press, USA, 2011.
- ROWLAND, Ingrid D. *The culture of the high Renaissance: ancients and moderns in sixteenth-century Rome*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- RUBIO, Samuel. *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía*. Madrid, Biblioteca “La Ciudad de Dios”, 1969.
- RUBIO ÁLVAREZ, Samuel. *Historia de la música española 2: desde el Ars Nova hasta 1600*. Alianza Biblioteca Digital de Aranjuez, 1988.
- \_\_\_\_\_. «La música religiosa española en los siglos XV y XVI», en *Historia de la Iglesia en España, Vol. 3, Tomo 2, 1979 (La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI)*. Biblioteca de Autores Cristianos, 1979, pp. 553–584.
- RUDOLF, Karl F. «“El rey Católico, mi abuelo”: Fernando I, emperador. Un príncipe europeo», en *Ferdinandus Rex Hispaniarum: príncipe del renacimiento: [exposición, Zaragoza, Palacio de la Aljafería, Cortes de Aragón, 6 de octubre de 2006 a 7 de enero de 2007]*. Cortes de Aragón, 2006, pp. 409–428.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «El mecenazgo librario de los Reyes Católicos: un “Psalterium-himnarium” para el monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo», *Cuadernos de música iberoamericana*, nº 28, 2015, pp. 37–69.
- \_\_\_\_\_. «Juan del Encina», *Goldberg: Early music magazine = Revista de música antigua*, nº 39, 2006, pp. 18–29.
- \_\_\_\_\_. *La librería de canto de órgano: creación y pervivencia del repertorio del renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*. Consejería de Cultura, 2007.
- \_\_\_\_\_. «Power and musical exchange: the Dukes of Medina Sidonia in Renaissance Seville», *Early Music*, vol. 37, nº 3, 2009, pp. 401–416.
- \_\_\_\_\_. «Repertorio para ministriles españoles en el siglo XVI», *Goldberg: Early music magazine = Revista de música antigua*, nº 53, 2008, pp. 40–51.
- \_\_\_\_\_. «“The sounds of the hollow mountain”: musical tradition and innovation in Seville Cathedral in the early Renaissance», *Early music history*, vol. 29, 2010, pp. 189–239.
- \_\_\_\_\_. «Un Psalterium-Himnarium hispalense en la Biblioteca del Orfeó Català (Barcelona)», en *A musicological gift: libro homenaje for Jane Morlet Hardie, 2013*.
- \_\_\_\_\_. «Difusión del repertorio de los maestros de capilla de Granada en el siglo XVI», *Revista de musicología*, vol. 20, nº 1, 1997, pp. 171–184.
- \_\_\_\_\_. «Infunde amorem cordibus: an early 16th-century polyphonic hymn cycle from Seville», *Early music*, vol. 33, nº 4, 2005, pp. 619–638.
- \_\_\_\_\_. «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa», en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI, 2004*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, pp. 199–240.
- \_\_\_\_\_. «Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento “extravagante” y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas

de la ciudad», *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, vol. 52, 1997, pp. 39–76.

\_\_\_\_\_. «Música y ritual en la procesión del día de difuntos en la catedral de Sevilla (siglos XIV-XVII)», *Medievalia*, vol. 17, 2014, pp. 243–277.

\_\_\_\_\_. «The Libro de la Regla Vieja of the Cathedral of Seville as a Musicological Source», en Nelson, Kathleen E. (ed.) *Cathedral, city and cloister: essays on manuscripts, music and art in old and new worlds*. Ottawa, Institute of Medieval Music, 2011, pp. 245–274.

RUMEU DE ARMAS, Antonio. *España en el Africa Atlántica*. Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996.

\_\_\_\_\_. *Itinerario de los Reyes Católicos: 1474-1516*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Inst. Jerónimo Zurita, 1974.

RUSSELL, Eleanor. «A new manuscript source for the music of Cristóbal de Morales Lost “Missa pro Defunctis” and early Spanish requiem traditions», *Anuario Musical*, vol. 33, nº 9, 1978, pp. 9–49.

\_\_\_\_\_. «The “Missa in agendis mortuorum” of Juan García de Basurto: Johannes Ockeghem, Antoine Brumel, and an Early Spanish Polyphonic Requiem Mass», *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis*, vol. 29, 1979, pp. 1–37.

SAGARRA GAMAZO, Adelaida. *Diego Álvarez Chanca, primer espía en América*. Seminario Iberoamericano de Descubrimientos y Cartografía, 2009.

SALAZAR MIR, Adolfo (ed.). *Los expedientes de limpieza de sangre de la catedral de Sevilla: Genealogías*. Madrid, Hidalguía, 1998.

SALDONI, Baltasar. *Efemérides de Músicos españoles, así profesores como aficionados*. La Esperanza, A. Pérez, 1860.

SANDERS MCFARLAND, Alison. «Cristóbal de Morales and the Imitation of the Past: Music for the Mass in Sixteenth-century Rome». Tesis doctoral, Santa Barbara, University of California, 1999.

SANTA CRUZ, Alonso de; MATA CARRIAZO, Juan de (ed.). *Crónica de los Reyes Católicos, hasta ahora inédita. Edición y estudio por Juan de Mata Carriazo*. 2 tom. Sevilla, 1951.

SANTARELLI, Cristina. «Peñalosa, Francisco de», *Dizionario Enciclopedico Universale della musica e dei musicisti*, vol. 5, pp. 621–622.

SARASA, Esteban; y SERRANO, Eliseo. *La Corona de Aragón y el Mediterráneo: siglos XV - XVI*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997.

SARGENT, Joseph. «Morales, Josquin and the “L’homme armé” tradition», *Early music history*, vol. 30, 2011, pp. 177–212.

\_\_\_\_\_. *The Polyphonic Magnificat in Renaissance Spain: Style and Context*. Stanford University, 2009.

SAUNDERS, Zoe. «A Sixteenth-Century Example of Josquin Emulation: The Anonymous Missa Cœur langoreulx and its Source», *Journal of the Alamire Foundation*, vol. 8, nº 1, 2016, pp. 92–138.

\_\_\_\_\_. *Anonymous masses in the Alamire manuscripts: Toward a new understanding of a repertoire, an atelier, and a Renaissance court*. Tesis doctoral, University of Maryland, College Park, 2010.

SCHILTZ, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance*. Cambridge University Press, 2015.

SCHMIDT-BESTE, Thomas (ed.). *The motet around 1500: on the relationship of imitation and text treatment?* Turnhout, Brepols, 2012.

SCHUBERT, Peter; CUMMING, Julie E. «Text and motif c. 1500: a new approach to text underlay», *Early Music*, vol. 40, nº 1, 2012, pp. 3–14.

\_\_\_\_\_; WEGMAN, Rob C. *Improvising Early Music*. Leuven University Press, 2014.

SCHULER, Manfred. «Spanische Musikeinflüsse in Rom um 1500», *Anuario musical*, vol. 25, 1970, p. 27.

SCHWARTZ, Roberta Freund. «En Busca De Liberalidad: Music and Musicians in the Courts of the Spanish Nobility, 1470–1640». Tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2001.

SEEVER, James E. «Humanism in Italian Renaissance Musical Thought», *History: Reviews of New Books*, vol. 19, nº 4, 1991, p. 173.

SEVILLANO, Justo. *Catálogo musical del archivo capitular de Tarazona*. vol. 16, Barcelona, [Instituto Español de Musicología], 1961.

SHAW, Christine. *Julius II: The warrior pope*. Crux Publishing Ltd, 2015.

SHEARMAN, John K. G. «The Florentine Entrata of Leo X (1515)», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1975, pp. 136–154.

SHERR, Richard. *Music and Musicians in Renaissance Rome and Other Courts*. vol. 641, Variorum, 1999.

\_\_\_\_\_. *Papal music manuscripts in the late fifteenth and early sixteenth centuries*. vol. 5, American Institute of Musicology, 1996.

\_\_\_\_\_. «Performance practice in the Papal Chapel during the 16th century», *Early Music*, vol. 15, nº 4, 1987, pp. 453–462.

\_\_\_\_\_. «Speculations on repertory, performance practice and ceremony in the Papal chapel in the early sixteenth century», en Bernhard Janz (ed.) *Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle*. Vaticano, Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, Collectanea II, 1994, pp. 103–122.

\_\_\_\_\_. *The Josquin Companion*. Oxford ; Nueva York, Oxford University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. *The papal choir during the pontificates of Julius II to Sixtus V (1503-1590): an institutional history and biographical dictionary*. Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2016.

\_\_\_\_\_. «The Performance of Josquin's "L'homme armé" Masses», *Early music*, vol. 19, nº 2, 1991, pp. 261–268.



\_\_\_\_\_. *The Singers of the Papal Chapel and Liturgical Ceremonies in the Early Sixteenth Century: Some Documentary Evidence*. Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982.

\_\_\_\_\_. «The “Spanish Nation” in the Papal Chapel, 1492-1521», *Early Music*, vol. 20, nº 4, 1992, pp. 601–609.

\_\_\_\_\_. «The Papal chapel ca. 1492-1513 and its polyphonic sources». Tesis doctoral, Princeton University, 1975.

SILLERAS-FERNANDEZ, Nuria. «Chariots of ladies: Francesc Eiximenis and the court culture of medieval and early modern Iberia». Tesis doctoral, Cornell University Press, 2016.

SLAVIN, Dennis. «In Support of ‘Heresy’: Manuscript Evidence for the ‘a cappella’ Performance of Early 15th-Century Songs», *Early music*, vol. 19, nº 2, 1991, pp. 179–190.

SMITH, Anne. *The performance of 16th-century music: learning from the theorists*. Oxford University Press, 2011.

SNOW, Robert J. (ed.). *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service: Guatemala City, Cathedral Archive, Music Ms 4*. Chicago; Londres, University of Chicago Press, 1996.

SOL, Manuel del. «La tradición monódica hispana en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento en España». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

SORANZO, Giovanni. *Studi intorno a papa Alessandro VI (Borgia)*. Vita e pensiero, 1950.

SORIANO FUERTES, Mariano. *Calendario musical para el año bisiesto de 1860*. Madrid, Fundación Histórica Tavera: Digibis, 2003.

SPARKS, Edgar H. *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420-1520*. Nueva York, Da Capo Press, 1975.

SPRATT, John F. «The masses of Antoine de Févin». Tesis doctoral, Ann Arbor, Mich., University Microfilms, 1974.

STEVENSON, Robert. «Cristóbal de Morales (ca. 1500-53): A Fourth-Centenary Biography», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 6, nº 1, 1953, pp. 3–42.

\_\_\_\_\_. «Guatemala Cathedral to 1803», *Inter-American Music Review*, vol. 2, nº 2, 1980, pp. 27–71.

\_\_\_\_\_. *La música en la catedral de Sevilla, 1478-1606: documentos para su estudio*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1985.

\_\_\_\_\_. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Alianza Editorial, 1993.

\_\_\_\_\_. *Spanish music in the age of Columbus*. Springer Science & Business Media, 2013.

\_\_\_\_\_. «Cristóbal de Morales (ca. 1500-53): Light of Spain in Music», *Inter-American Music Review*, vol. 13, nº 2, 1993, pp. 1–106.

\_\_\_\_\_. *Renaissance and Baroque musical sources in the Americas*. General Secretariat, Organization of American States, 1970.

- STINGER, Charles L. *The Renaissance in Rome*. Indiana University Press, 1998.
- STROHM, Reinhard. *Music in late medieval Bruges*. Oxford, Clarendon Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Fifteenth-century liturgical music VI: mass settings from the Lucca choirbook*. Londres, Publ. for The British Academy by Stainer and Bell, 2007.
- \_\_\_\_\_. *The rise of European music, 1380-1500*. Cambridge University Press, 2005.
- STRUNK, Oliver. «Origins of the “L’homme armé” Mass», *Bulletin of the American Musicological Society Bulletin of the American Musicological Society*, vol. 2, 1937, pp. 25–26.
- SUÁREZ MARTOS, Juan María. *El rito de la salve en la catedral de Sevilla durante el siglo XVI estudio del repertorio musical contenido en los manuscritos 5-5-20 de la Biblioteca Colombina y el libro de polifonía nº 1 de la catedral de Sevilla: estudio musicológico*. Sevilla, Consejería de Cultura, 2010.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier; SOL, Manuel del (eds.). *Estudios Tomás Luis de Victoria. Studies*. Madrid, ICCMU, 2013.
- SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispano-americana*. Salvat, 1953.
- TARUSKIN, Richard. «Antoine Busnoys and the “L’Homme armé” Tradition», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 39, nº 2, 1986, pp. 255–293.
- \_\_\_\_\_. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Oxford University Press, 1995.
- TELLO RUIZ-PÉREZ, Arturo. *Europa en el camino hacia Toledo. Una presentación de los repertorios de tropos y secuencias toledanos*. The Institute of Medieval Music, 2013.
- \_\_\_\_\_. «Transferencias del canto medieval: los tropos del “Ordinarium Missae” en los manuscritos españoles». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- TEWES, Gotz-Rudiger; ROHNANN, Michael (eds.). *Der Medici Papst Leo X. und Frankreich: Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance*. Mohr Siebeck, 2002, vol. 19.
- THOMPSON, Glenda G. «Music in the Court Records of Mary of Hungary», *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, nº 2, 1984, pp. 132–173.
- THUASNE, Louise. *Johannis Burchardi Argentinensis, capelle pontificie sacrorum rituum magistri Diarium, sive rerum urbanarum commentarii (1483-1506)*. Paris, E. Leroux, 1884.
- TODD, R. Larry. «Retrograde, Inversion, Retrograde-Inversion, and Related Techniques in the Masses of Jacobus Obrecht», *The Musical Quarterly*, vl. 64, nº 1, 1978, pp. 50–78.
- TOFT, Robert. *Aural Images of Lost Traditions: Sharps and Flats in the Sixteenth Century*. Toronto, University of Toronto Press, 1992.
- TORAL PEÑARANDA, Enrique. *Estudios sobre Jaén y el condestable Don Miguel Lucas*. Instituto de Estudios Giennenses (C.S.I.C.), 1987.
- TORRE, Antonio de la. *Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes Católicos*. vol. 3, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Patronato Marcelino Menéndez Pelayo., 1951.

TREND, John Brande. *The Music of Spanish History to 1600*. Oxford University Press, H. Milford, 1926.

TROWELL, Brian. «Proportion and Structure in Late Medieval Music», *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 105, 1978, pp. 100–141.

TRUMPF, Gustav Adolf. «Die Messen des Cristobal de Morales», *Anuario musical*, vol. 8, 1953, p. 93.

TURNER, Bruno. «Spanish liturgical hymns: a matter of time», *Early music*, vol. 23, nº 3, 1995, pp. 473–482.

ULTAN, Lloyd. *Music Theory: Problems and Practices in the Middle Ages and Renaissance. Workbook*. University of Minnesota Press, 1977.

UNALI, Anna; BERNÁLDEZ, Andrés. *Christopher Columbus's discoveries in the testimonials of Diego Alvarez Chanca and Andrés Bernaldez*. Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1993.

URCHUEGÍA SCHÖLZEL, Cristina. «Semblanzas de compositores españoles: Francisco de Peñalosa (ca. 1470-1528)», *Revista de la Fundación Juan March*, nº 398, 2010, pp. 2–7.

\_\_\_\_\_. y WOLFGANG FUHRMANN (eds.). *The Segovia Codex: A Manuscript in Transition*. Turnhout, Brepols, en prensa.

URQUHART, Peter Whitney. «Cadence, mode and structure in the motets of Josquin Desprez», M.A. Smith College, Northampton, Mass, 1982.

USTÁRROZ, María Gembero; ROS-FABREGAS, Emilio. *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Editorial Universidad de Granada, 2007.

VAN DAMME, Simon. «Dynamic accounts of polyphony in sixteenth-century music theory», *Dutch Journal for Music Theory*, vol. 13, nº 2, 2008, pp. 159–171.

VAN DER STRAETEN, EDMOND. *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle: Documents inédits et annotés. Compositeurs, virtuoses, théoriciens, luthiers; opéras, motets, airs nationaux, académies, maîtrises, livres, portraits, etc.* G.A. van Trigt, 1872, vol. 1-2.

VANDENBROECK, Paul; ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel. *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*. Burgos, Fundación Caja de Burgos, 2006.

Vaquero Pineiro, Manuel. «L'ospedale della nazione castigliana in Roma tra Medioevo ed età moderna», *Roma moderna e contemporanea*, vol. 1, 1993, pp. 57–81.

\_\_\_\_\_. *Viaggiatori spagnoli a Roma nel rinascimento*. Bologna, Pàtron, 2001.

\_\_\_\_\_. «La presencia de los españoles en la economía romana (1500-1527). Primeros datos de archivo», *La España Medieval*, vol. 16, 1993, p. 287.

VERDAGUER, Joaquín; OLIVA, Narciso. *Diccionario historico o biografia universal*. Barcelona, 1830.

VIGIL, José María; QUINTANA, Manuel José (eds.). *Fray Bartolomé de las Casas: Historia de las Indias*. Imprenta y litografía de I. Paz, 1877.

VILAR SÁNCHEZ, Juan Antonio. *1492-1502: una década fraudulenta: historia del reino cristiano de Granada desde su fundación hasta la muerte de la reina Isabel la Católica*. Granada, Ed. Alhulia, 2004.

VILLA, Antonio Rodríguez. *Don Francisco de Rojas, embajador de los reyes católicos: noticia biográfica y documentos históricos*. Fortanet, 1896, vol. 2.

VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «Guillem de Podio (\*1420c; †1500): Estudi biogràfic crític, entorn musical a la cort de Joan II d'Aragó i l'obra Enchiridion de principiis musice discipline contra negantes illa et destruentes». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2016.

VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «La identificación de Pedro de Escobar con Pedro do Porto: una revisión definitiva a la luz de nuevos datos», *Revista de musicología*, 2011, pp. 37–58.

VINCKE, Johannes. «Inicios del “Hospitale Cathalanorum et Aragonensium” en Roma», *Hispania Sacra*, vol. 11, n° 21, 1958, p. 139.

WAGSTAFF, George Grayson. «Music for the dead: polyphonic settings of the Officium and Missa pro defunctis by Spanish and Latin American composers before 1630». Tesis doctoral, Austin, University of Texas, 1995.

\_\_\_\_\_. «A Re-evaluation of Music attributed to Pedro Fernández de Castilleja», *Revista de Musicología*, vol. 16, n° 5, 1993, pp. 2722–2733.

\_\_\_\_\_. «Mary's Own. Josquin's Five-Part “Salve regina” and Marian Devotions in Spain», *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis*, vol. 52, 2002, pp. 3–34.

WALLERSTEIN, Stanley. *Confessions of an infallible man: the secret memoir of Pope Leo X*. Estados Unidos, [s.n.], 2010.

WALTERS, Keith John. «Aspects of style and design in the Missa L'homme Armé tradition c. 1450-c. 1500». Tesis doctoral, Brunel University. School of Arts, 2002.

WEGMAN, Rob C. «Another “Imitation” of Busnoys's Missa L'Homme armé—and Some Observations on Imitatio in Renaissance Music», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 114, n° 2, 1989, pp. 189–202.

\_\_\_\_\_. «Another mass by Busnoys?», *Music and letters*, vol. 711990, n° 1, 1990, pp. 1–19.

\_\_\_\_\_. *Born for the muses: the life and Masses of Jacob Obrecht*. Oxford University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. «From maker to composer: improvisation and musical authorship in the Low Countries, 1450-1500», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 49, n° 3, 1996, pp. 409–479.

\_\_\_\_\_. «The Anonymous Mass D'Ung aultre amer: A Late Fifteenth-Century Experiment», *The Musical Quarterly*, vol. 74, n° 4, 1990, pp. 566–594.

WEISSBERGER, Barbara F. *Queen Isabel I of Castile: power, patronage, persona*. Tamesis Books, 2008, vol. 253.

- WHINNOM, Keith. «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del Cancionero general de 1511», *Filología*, vol. 13, 1968, pp. 361–81.
- WICKHAM, Edward. «Finding closure: performance issues in the Agnus Dei of Ockeghem's Missa L'homme armé», *Early music*, vol. 30, nº 4, 2002, pp. 593–607.
- WIERING, Frans. *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality*. Hoboken, Taylor and Francis, 2013.
- WILSON, Nick. *The Art of Re-enchantment: Making Early Music in the Modern Age*. Oxford University Press, 2013.
- WINGELL, Richard. «Anonymous XI (CS III): an edition, translation, and commentary». Tesis doctoral, University of Southern California, 1973.
- WRIGHT, Craig. «Performance Practices at the Cathedral of Cambrai 1475-1550», *The Musical Quarterly*, vol. 64, nº 3, 1978, pp. 295–328.
- \_\_\_\_\_. *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology, and Music*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2011.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008.

## EDICIONES MUSICALES

BARBIERI, F. A. (ed.), *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Tip. de los huérfanos, 1890.

CALAHORRA MARTÍNEZ, P. (ed.), *Autores hispanos de los siglos XV-XVI de los ms. 2 y 5 de la Catedral de Tarazona*, Institución «Fernando el Católico», Sección de Música Antigua, Excma. Diputación Provincial, Zaragoza, 1995.

DAVISON, N. S. J.; KREIDER, J. E.; KEAHEY, T. H. (eds.), *Pierre de La Rue. Opera omnia*, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart, 1998.

GERBER, Rudolf (ed.). *Spanisches Hymnar um 1500: zu 4 Stimmen*. Wolfenbüttel, Mösseler, 1957.

*Graduale triplex seu Graduale romanum Pauli PP. VI cura recognitum et rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum neumis Laudunensibus (Cod. 239) et Sangallensibus (Codicum Sangallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum.* [M. Cl. Billecocq et R. Fischer]. 10+ 922 pp. Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979. *Offertoires neumés avec leurs versets d'après les manuscrits Laon 239 et Einsiedeln 121*. R. Fischer. 12+ 184 pp. Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1978. Abbaye Saint-Pierre. Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1979, vol. 4.

HARDIE, J. M. (ed.), *Collected works of Francisco de Peñalosa Twenty-four motets Twenty-four motets*, Institute of Mediaeval Music, Ottawa, 1994.

HARDIE, J. M. (ed.), *The lamentations of Jeremiah: ten sixteenth-century Spanish prints; an edition with introduction*, Inst. of Mediaeval Music, Ottawa, 2003.

HEWITT, H.; y POPE, I. (eds.), *Ottaviano Petrucci. Harmonice musices odhecaton A.*, Da Capo Press, New York, 1978.

IMRIE, M., *Francisco de Peñalosa. Missa Ave Maria.*, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, Londres, 1993.

IMRIE, M. (ed.), *Francisco de Peñalosa. Missa del ojo*, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, Londres, 1978.

IMRIE, M. (ed.), *Francisco de Peñalosa. Missa L'homme armé.*, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, Londres, 2000.

IMRIE, M. (ed.), *Francisco de Peñalosa. Missa Nunca fue pena mayor.*, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, Londres, 1993.

IMRIE, M. (ed.), *Francisco de Peñalosa Missa Por la mar.*, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, Londres, 1994.

IMRIE, M. (ed.), *Francisco de Peñalosa. Motets for 4 & 5 voices, ed*, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, Marvig, Isle of Lewis, 1990.

IVERSEN, G. (ed.), *Corpus Troporum XII. Tropes du Gloria: Volume 1. Introduction et édition des textes*, Department of Romance Studies and Classics, Stockholm University, 2014.

KNIGHTON, T. (ed.), *Francisco de Peñalosa. Missa Adieu mes amours.*, Vanderbeek & Imrie, Mapa Mundi, Londres, 2008.

KNIGHTON, T. (ed.), *Francisco de Peñalosa. Motets for three voices*, Vanderbeek & Imrie, Lochs, Isle of Lewis, 1988.

KNIGHTON, T. (ed.), *Gonçalo de Baena's*, vol. Volumen 4 de Colecção Edições musicais do CESEM, Ed. Colibri, 2012.

*Liber usualis missæ et officii*. Tournai, Desclée & Co, 1961.

MAAS, C. J. (ed.), *New Obrecht Edition.*, vol. 1, Ereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht, 1983.

MOOHAN, E.; STEIB, M. (eds.), *Johannes Martini. Masses. Part 2, Part 2*, A-R Editions, Madison, 1999.

PEDRELL, F. (ed.); corregida y revisada por ANGLÉS, Higinio. *Tomás Luis de Victoria († 1611): Opera Omnia. Volumen I. Missarum Liber Primus. Volumen II. Motetes I-XXI.*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, Instituto Español de Musicología, Roma, 1965.

PERKINS, L. L.; y GAREY, H. (eds.). *The Mellon Chansonnier*, Yale University Press, New Haven; Londres, 1979.

PRECIADO, D. (ed.), *Francisco de Peñalosa. Opera omnia*, Tres misas, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2000, vol. 4.

REES, Owen (ed.). *Music by Pedro de Cristo (c. 1550 - 1618) an edition of the motets from Coimbra Biblioteca Geral da Universidade, MM 33*. Amsterdam, Harwood Academic Publ., 1998, vol. 1.

RIEZU, Jorge de (ed.). *Obras completas del P. Donostia*. Bilbao, Ed. la Gran enciclopedia vasca, 1983, Tomo I.

RUBIO, S. (ed.), *Juan de Anchieta. Opera omnia*, Caja de Ahorros Provincial, Guipúzcoa, 1980.

SCHUETZE, G. C. (ed.), *Guillaume Faugues. Collected works of Faugues*, Institute of Medaeval Music, Brooklyn, NY, 1960.

SIERRA, J. (ed.), *Missa pro defunctis: (primera misa de réquiem polifónica hispana): manuscrito musical de la catedral de Tarazona 2/3, fols. 217v-229r*. Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), Sección de Música Antigua, Excma. Diputación Provincial, Zaragoza, 2009.

SMIJERS, A. (ed.), *Werken van Josquin des Prés*, Koedijk Nirota, 1975.

## PÁGINAS WEB

BERENTSEN, N., «Discantare Super Planum Cantum. New Approaches to Vocal Polyphonic Improvisation 1300-1470», fecha de consulta 28 abril 2017, en <http://www.docartes.be/en/projects/discantare-super-planum-cantum>.

*Biblioteca Nacional de España*. «Búsqueda en cantoriales», fecha de consulta 31 mayo 2017, en [http://www2.bne.es/CANT\\_web/irBuscadorPentagrama.do?lang=es\\_ES](http://www2.bne.es/CANT_web/irBuscadorPentagrama.do?lang=es_ES).

CUMMING, J.; SCHUBERT, P., «Elvis. Music Research with Computers», fecha de consulta 5 octubre 2017, en <http://database.elvisproject.ca/>.

«DIAMM. Digital Image Archive of Medieval Music», fecha de consulta 4 julio 2017, en <https://www.diamm.ac.uk/>.

«Encyclopedia Britannica», *Encyclopedia Britannica*, fecha de consulta 5 marzo 2017, en <https://www.britannica.com/biography/Ferdinand-II-king-of-Spain>; <https://www.britannica.com/biography/Charles-V-Holy-Roman-emperor>.

MCCOMB, TODD M., “Medieval Music & Arts Foundation”, *Medieval Music & Arts Foundation*, fecha de consulta 3 abril 2017, en [www.medievalismo.org](http://www.medievalismo.org).

«PEM (Portuguese Early Music) Database», fecha de consulta 4 julio 2017, en <http://pemdatabse.eu/>.

RODIN, J., «Josquin Research Project», fecha de consulta 5 octubre 2017, en <http://josquin.stanford.edu/about/>.

TICLI, Livio; MAZZETTI, Marcello, «Palma Choralis. Dipartimento di Musica Antica», fecha de consulta 28 abril 2017, en [www.palmachoralis.org](http://www.palmachoralis.org).

WEGMAN, R. C., «Renaissance Masses, 1440-1520. An online repertorium of polyphonic Masses composed in Europe in 1440-1520», fecha de consulta 5 octubre 2017, <http://www.robwegman.org/mass.html>.

## DISCOGRAFÍA

- *Music of the Renaissance. Collegium Musicum*, Krefeld. Robert Haas, 1955. Vox PI 8120 (LP).
- *La música en la Corte de los Reyes Católicos*. Ars Musicae de Barcelona, Coro Alleluia. Enrique Gispert, 1968. MEC 1001.
- *The Art of the Netherlands*. Early Music Consort of London. David Munrow, 1976.
- *Peñalosa: Missa Nunca fue pena mayor, Chansons / Cabezon: Tiento du 5º ton, Pange Lingua*. Ensemble Gilles Binchois, 1981. Auvidis Disque AV 4952 (LP).
- *Ramillete de Cantigas, Villancicos, Ensaladas, Romances, Glosas, Tonos e otros Entretenimientos*. Grupo Sema. Pepe Rey, 1987. Discos Oblicuos DO 0003.
- *Polifonia Sacra nel Rinascimento spagnolo*. Corale Universitaria di Torino. Dario Tabia, 1987. Bongiovanni GB 1905-1975
- *Sacred and Secular Music from six centuries*. The Hilliard Ensemble, 1989. Hyperion Helios CDH 55148.
- *Francisco de Peñalosa*. Taller Ziryab, 1989. Dial Discos 549455.
- *Peñalosa: Complete Motets*. Pro Cantione Antiqua. Bruno Turner, 1991. Hyperion 66574.



- Spanish and Mexican Renaissance Vocal Music. *Music in the Age of Columbus / Music in the New World*. The Hilliard Ensemble, 1991. Virgin Edition 61394 (2 CD).
- *El Cancionero de Palacio, 1474-1516. Música en la corte de los Reyes Católicos*. Hespèrion XX. Jordi Savall, 1991. Astrée (Naïve) ES 9943.
- *Francisco de Peñalosa: Missae Ave Maria peregrina, Nunca fue pena mayor*. Westminster Cathedral Choir. James O'Donnell, 1992. Hyperion 66629.
- *Por las sierras de Madrid*. Grupo Sema. Pepe Rey. SGAE, 1992.
- *The Voice in the Garden. Spanish Songs and Motets, 1480-1550*. Gothic Voices. Christopher Page, 1993. Hyperion 66653.
- *Ave Maris Stella. Music to the Blessed Virgin from Seville Cathedral (c.1470-1550)*. Orchestra of the Renaissance. Richard Cheetham, 1994. Almagora 0115.
- *Sola m'ire. Cancionero de Palacio*. Ensemble Gilles Binchois. Dominique Vellard, 1996. Virgin Veritas 45359.
- *Court and Cathedral. The two worlds of Francisco de Peñalosa*. Concentus Musicus Minnesota. Arthur Maud, 1997. Meridian 84406.
- *Roncevaux: "Échos d'une bataille". Évocation musicale de la "Chanson de Roland"*. Ensemble "Lachrimae Consort", Ensemble vocal "La Trulla de Bozes". Philippe Foulon, 1998. Mandala MAN 4953.
- *Sephardic Journey. Spain and the Spanish Jews*. La Rondinella, 1998. Dorian DOR 93 171.
- *Pedro de Escobar: Requiem*. Ensemble Gilles Binchois. Dominique Vellard, 1998. Virgin Veritas 45328.
- *Roncevaux: Échos d'une Bataille*. Ensemble Lachrimae Consort. Ensemble Vocal La Trulla de Bozes, 1999.
- *Nunca fue pena mayor. Música Religiosa en torno al Papa Alejandro VI*. Capella de Ministrers y Cor de la Generalitat Valenciana. Carles Magraner, 2000. Auvidis Ibèrica (Naïve) AVI 8026.
- *Anchieta: Missa Sine Nomine / Salve Regina*. Capilla Peñaflorida, Ministriles de Marsias. Josep Cabré, 2000. Naxos 8.555772.
- *Fire-Water. The Spirit of Renaissance Spain. King' Singers*. The Harp Consort. Andrew Lawrence-King, 2000.
- *The Toledo Summit. Early 16th c. Spanish and Flemish Songs and Motets*. Orlando Consort, 2000. Harmonia Mundi USA 907328.
- *Song of Songs. The Song Company*. Ronald Peelman, 2002. Celestial Harmonies 13199.
- *Peñalosa: Un Libro de Horas de Isabel La Católica*. Odhecaton. Paolo Da Col, 2004. Bongiovanni 5623.
- *Escobar: Missa in Granada, 1520*. Ensemble Cantus Figuratus. Dominique Vellard, 2004. Christophorus 77263.
- *Música litúrgica en tiempos de Isabel la Católica*. Schola Gregoriana Hispana, Coral "Ciudad de Granada", Ensemble La Danserye, Coro "Manuel de Falla" de la Universidad de Granada. Universidad de Granada, 2004. AMB-04004-CD.
- *Juan de Anchieta: Missa Rex Virginum - Motecta. Capilla Peñaflorida*. Josep Cabré, 2005. K 617.
- *La Spagna. Felipe I El Hermoso. Mecenas de la música europea*. Camerata Iberia. Juan Carlos de Mulder, 2006. Open Music BS 059 CD.
- *Francisco de Peñalosa: Missa Del ojo - Motetten*. Peñalosa-Ensemble, 2006. Organum Classics Ogm 261081.

- *The Da Vinci Collection*. Various performers, 2006. EMI Classics 0946 3 61524 2 4.
- *Stella del nostro mar. Past and present reflections of the Marian inspiration*. Cantica Symphonia, 2008. Glossa 31905.
- *Francisco de Peñalosa. Missa Nunca fue pena mayor*. Les Sacqueboutiers, Ensemble Gilles Binchois. Dominique Vellard, 2011. Glossa GCD 922305.
- *The Earliest Consort Music for Viols. Mynstrelles with Straunge Sounds*. Clare Wilkinson / Rose Consort of Viols, 2015. Delphian 34169.
- *Music from the Courts and Cathedrals of 16th-Century Spain*. Seldom Sene Recorder Quintet, 2016. Brilliant Classics 95304.



## APÉNDICES

### APÉNDICES DEL CAPÍTULO 1.1.

Fuente	Fecha	Cantidad	Lugar de expedición
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 841, f. 157r.	31-IX-1498 hasta el 31-XII-1498	8333 mrs	Villa de Vianhol
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 841, f. 184r.	1-I-1499 hasta el 30-IV-1499	8333 mrs	Villa de Madrid
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 841, f.218r.	1-V-1499 hasta el 31-VIII-1499	8333 mrs	Villa de Granada
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 841, f. 270v.	1-IX-1499 hasta el 31-XII-1499	8333 mrs	Sevilla
[Desaparecido ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 842].	[1-I-1500 hasta el 30-IV-1503]	[8333 mrs cada cuatrimestre]	---
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 843, f. 9v (con el acrecentamiento de los 5000 mrs que le manda dar el rey).	1-V-1503 hasta el 31-VIII-1503	8333 mrs	Oviedo
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 843, f. 49r.	1-IX-1503 hasta el 31-XII-1503	10 000 mrs	Medina del Campo
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 843, f. 86v.	1-I-1504 hasta el 30-IV-1504	10 000 mrs	Medina del Campo
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 843, f. 113v.	1-V-1504 hasta el 31-VIII-1504	10 000 mrs	Medina del Campo
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 843, f. 171v.	1-I-1505 hasta el 30-IV-1505	10 000 mrs	Segovia
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 843, f. 222v.	1-V-1505 hasta el 31-VIII-1505	10 000 mrs	Segovia
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 843, f. 259r.	1-IX-1505 hasta el 31-XII-1505	10 000 mrs	Salamanca
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 844, f. 2r.	1-I-1506 hasta el 30-IV-1506	10 000 mrs	Villa de Albadoles
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 844, f. 65r.	1-V-1506 hasta el 31-VIII-1506	10 000 mrs	Bax? [Barcelona]
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 844, f.145v (está fuera del grupo, se expide a Francisco de Palencia su criado).	1-IX-1506 hasta el 31-XII-1506	10 000 mrs	Nápoles
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 877, f. 111v.	Por el vestuario 4/III/1507	7500 mrs	Nápoles
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 844, f.306v (misma información en ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 844, f. 203r)	1-IX-1507 hasta el 31-XII-1507	10 000 mrs	Nápoles
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 844, ff. 145v, 227r y 317v (fuera del grupo, se le expide a él mismo)	1-V-1507 hasta el 31-VIII-1507	10 000 mrs	Santa María del Campo (Burgos)

ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 877, f. 148v.	Por el vestuario para cantar en Burgos 8-II-1508	7500 mrs	Burgos
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 844, f. 306v.	1-IX-1507 hasta el 31-XII-1507	10 000 mrs	Burgos
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 844, f. 4r	1-I-1508 hasta el 30-IV-1508	10 000 mrs	Burgos
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 845, f. 77v.	1-V-1508 hasta el 31-VIII-1508	10 000 mrs	Córdoba
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 845, f.124v.	1-IX-1508 hasta el 31-XII-1508	10 000 mrs	Cáceres
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 846, f. 2v.	1-I-1509 hasta el 30-IV-1509	10 000 mrs	Valladolid
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 846, f. 72r.	1-V-1509 hasta el 31-VIII-1509	10 000 mrs	Valladolid
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 846, f. 134v.	1-IX-1509 hasta el 31-XII-1509	10 000 mrs	Valladolid
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 878, f. 4r.	Por el vestuario 3-I-1510	7500 mrs	Valladolid
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 846, f. 193v.	1-I-1510 hasta el 31-IV-1510	10 000 mrs	Zaragoza
[ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 846]	[1-V-1510 hasta el 31-VIII-1510]	[10 000 mrs]	---
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 846, f. 327r.	1-IX-1510 hasta el 31-XII-1510	10 000 mrs	Madrid
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 878, f. 23v.	Por el vestuario 12-II-1511	7500 mrs	Sevilla
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 846, f. 377r.	1-I-1511 hasta el 30-IV-1511	20 000 mrs (2/3 de la nómina)	Sevilla
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 878, f. 70v.	Por el vestuario 3-IV-1512	7500 mrs	Burgos
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 878, f. 99v.	Por el vestuario 18-II-1513	7500 mrs	Medina del Campo
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 847, f. 47r.	1-V-1514 hasta el 31-VIII-1514	10 000 mrs	Valladolid
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 878, f. 151v (se repite en ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 947, f. 76v; ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 923, f. 27v; ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 882, f. 27v).	Por el vestuario 10-V-1514	7500 mrs	Madrid
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 847, fol.77v.	1-IX-1514 hasta el 31-XII-1514	10 000 mrs	Valladolid
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 847, f.111v.	Por el vestuario de 27-III-1514	7500 mrs	Medina del Campo
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 847, f. 142r.	1-I-1515 hasta el 30-IV-1515	10 000 mrs	Ventosa/ Medina del Campo/Burgos

ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 923, f. 207v. (Se repite en ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 947, f. 207v)	27-III-1515	7500 mrs	Medina del Campo
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 847, f.189v.	1-V-1515 hasta el 31-VIII-1515	10 000 mrs	Segovia
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 847, f. 265r (se repite en ACA, <i>RP</i> , MR, reg. .957, f. 15r.)	Por el vestuario de 1515	7500 mrs	Madrigalejo
ACA, <i>RP</i> , MR, reg. 923, f. 121v.	Peñalosa deja de estar entre las listas de los capellanes del rey.		Madrid

Tabla A1. Registros de albalaes por quitaciones ordinarias y extraordinarias.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Agradezco al investigador Germán Gamero Igea la orientación en los volúmenes de Maestre Racional para la consulta de las listas de capellanes aragoneses.

Concepto	1506 (ACS, <i>Mesa capitular</i> , libro 434/08041, f. 58r-77v)	1508 (ACS, <i>Mesa capitular</i> , libro 435/08082, f. 50v-75v)
De los mrs de la grosa		
De los mrs de misadas	420	570
De las procesiones y aniversarios del comunal		
De primas y nonas	276	276
De sextas y completas	32	41
De los cabildos	26	20
De salve reginas	1	2
De las vísperas de cuaresma	No aparece	No aparece
De las completas de cuaresma	No aparece	8
De los hacimientos		
De la pitancería		
Total	755 mrs	917 mrs

Concepto	1514 (ACS, <i>Mesa capitular</i> , libro 2a/7640, f. 11r)	1515 ( <i>Ibid.</i> , f. 52r)	1516 ( <i>Ibid.</i> , f. 91v)
Del pan de la grosa	Ceb.: 12ca 4f 6al Trigo.: 23ca 6f	Ceb.: 7ca Trigo: 15ca	Trigo: 25ca 5f Ceb.: 13ca 6f
Del pan de misadas	Ceb.: 1ca 10f 10al Trigo: 3ca 7f 1al 2q	Ceb.: 11f 6al Trigo: 1ca 11f	Trigo: 5ca 4f 11al 3q Ceb.: 3ca 1f 5al
Total	Ceb.: 13ca 3f 4al Trigo: 27ca 1f 1al 2q	Ceb.: 7ca 11f 6al Trigo: 16ca 10f	Trigo: 30ca 9f 11al 3q Ceb.: 16ca 7f 5al
De los mrs de la grosa	24 345	41 315	37 150
De los mrs de misadas	7193	8403	13 737
De las procesiones y aniversarios del comunal	5379	5344	9647
De primas y nonas	1544	1315	3183
De sextas y completas	97	71	293
De los cabildos	56	44	184
De salve reginas	7	11	41
De las vísperas de cuaresma	8	3	18
De las completas de cuaresma	12	5	53
De los hacimientos	2000	2000	5280
De la pitancería	15 410	13 980	27 869

<b>Total</b>	54 053 mrs <sup>2</sup>	70 484 mrs <sup>3</sup>	97 415 mrs <sup>4</sup>
<b>Concepto</b>	<b>1517 (<i>Ibid.</i>, f. 126r)</b>	<b>1518 (<i>Ibid.</i>, f. 165v) – arcediano de Carmona e canónigo</b>	<b>1521 (ACS, <i>Mesa capitular</i>, libro 2b/07641, f. 125v)</b>
<b>Del pan de la grosa</b>	Trigo: 29ca Ceb.: 16ca		Trigo: 45f Ceb.: 20f
<b>Del pan de misadas</b>	Trigo: 4ca 2f Ceb.: 2ca 2f 3al	Trigo: 3f 3al 3q	Trigo: 10f 4al Ceb.: 4f 7al 1q
<b>Total</b>	Trigo: 33ca 2f Ceb.: 18ca 2f 3al	Trigo: 3f 3al 3q	Trigo: 55f 4al Ceb.: 24f 7al 1q
<b>De los mrs de la grosa</b>	38 760		3060
<b>De los mrs de misadas</b>	9282	355	9387
<b>De las procesiones y aniversarios del comunal</b>	8046	195	15 941
<b>De primas y nonas</b>	1431	103	5569
<b>De sextas y completas</b>	84	7	512
<b>De los cabildos</b>	46		196
<b>De salve reginas</b>	13		100
<b>De las vísperas de cuaresma</b>	18		98
<b>De las completas de cuaresma</b>	9		26
<b>De los hacimientos</b>	5850		3738
<b>De la pitancería</b>	14 776	124	52 513
<b>Total</b>	78 316 mrs <sup>5</sup>	784 mrs <sup>6</sup>	91 140 mrs <sup>7</sup>

<b>Concepto</b>	<b>1524 (ACS, <i>Mesa capitular</i>, libro 3/07642, f. 101r)</b>	<b>1525 (ACS, <i>Mesa capitular</i>, libro 4, f. 122v)</b>	<b>1528 (ACS, <i>Mesa capitular</i>, libro 5, f. 108v)</b>
<b>Del pan de la grosa</b>	Trigo: 51ca 9f	Trigo: 93ca 6f	Trigo: 15ca 7f 4al Ceb.: 9ca 2f 2al
<b>Del pan de misadas</b>	Trigo: 11ca 9f 10al 2 q	Trigo: 21ca 8f 3al 3q	Trigo: 1ca 4f Ceb.: 8f 8al 2q
<b>Total</b>	Trigo: 63ca 6f 10al 2 q	Trigo: 115ca 2f 3al 3 q	Trigo: 16ca 11f 4al Ceb.: 9ca 10f 10al 2q
<b>De los mrs de la grosa</b>	47 700	69 420	39 090

<sup>2</sup> En aquel año, el sueldo medio de los canónigos se movía entre las cifras de 70 000 y 76 000 maravedís en 1514. Peñalosa aquí está cobrando menos en todos los conceptos menos en las completas de Cuaresma y en la grosa. Puede que se encontrase ofreciendo dicho servicio en la catedral pero es más probable que le pagaran un precio representativo, para no contradecir el mandato de Fernando el Católico.

<sup>3</sup> El sueldo medio de los canónigos está entre 98 000 y 99 000 maravedís en 1515, lo que indicaría su continua ausencia.

<sup>4</sup> En 1516 su sueldo se equipara completamente al del resto de los canónigos, lo que señala que –a la muerte del rey– se dirigió directamente a la catedral hispalense para ofrecer su servicio.

<sup>5</sup> En este año parte hacia Roma probablemente a finales de verano o principios de otoño. Su sueldo descendiendo con respecto a los más de 95 000 maravedís que cobra el resto de canónigos.

<sup>6</sup> Su sueldo pasa a ser mínimo, hecho por el cual León X escribe al cabildo –como lo hizo el difunto rey– para pedir los frutos de sus beneficios y elevar la categoría de Peñalosa a arcediano de Carmona.

<sup>7</sup> Llegado a la catedral cobraría como el resto de dignidades aquel año. Probablemente el sueldo descendió a causa de la peste, por la que muchos oficiales del cabildo se ausentaron.



<b>De los mrs de misadas</b>	14 395	18 765	2621
<b>De las procesiones y aniversarios del comunal</b>	18 698	19 403	1118
<b>De primas y nonas</b>	6319	7236	742
<b>De sextas y completas</b>	555	675	92
<b>De los cabildos</b>	340	452	68
<b>De salve reginas</b>	111	115	27
<b>De las vísperas de cuaresma</b>	144	139	126
<b>De las completas de cuaresma</b>	35	47	21
<b>De los hacimientos</b>	8892	14 160	3000
<b>De la pitancería</b>	60 428	60 879	7743
<b>Del pan que se vendió [...]</b>		9429	
<b>Total</b>	157 615 mrs <sup>8</sup>	200 720 mrs	51 649 mrs

Tabla A2. Nóminas de Peñalosa entre 1506 y 1528 en los libros de Casillas de los señores beneficiados de la catedral de Sevilla.<sup>9</sup>

<b>Mes</b>	<b>1505<sup>10</sup></b>	<b>1506<sup>11</sup></b>	<b>1509<sup>12</sup></b>	<b>1510<sup>13</sup></b>	<b>1511<sup>14</sup></b>	<b>1512<sup>15</sup></b>	<b>1513<sup>16</sup></b>	<b>1514<sup>17</sup></b>
<b>Enero</b>	3907	4233	1765	2182	2132	1882	2142	2147
<b>Febrero</b>	3807	4233	1765	2182	2132	1832	2314	2147
<b>Marzo</b>	3773	4183	1765	2182	2132	1882	2314	2230
<b>Abril</b>	3866	3974	1765	2182	2132	1882	2355	1865
<b>Mayo</b>	4064	4109	1765	2182	2021	1882	2314	2147
<b>Junio</b>	4066	4038	1973	2182	2299	1882	2314	2147
<b>Julio</b>	4066	4018	2182	2182	1881	1882	2314	2147
<b>Agosto</b>	4034	3905	2182	2182	1882	1882	2154	2187
<b>Septiembre</b>	3971	3991	2182	2182	1882	1882	1972	2197
<b>Octubre</b>	4233	4100	2182	2182	1882	1882	1972	1875
<b>Noviembre</b>	4233	4150	2182	2182	1882	1882	2047	1864
<b>Diciembre</b>	4233	4017	2182	2182	1882	1882	2155	1864
				238 mrs <sup>18</sup>				
				272 mrs <sup>19</sup>	2721 <sup>20</sup>			
<b>Total</b>	25 178	22 707	15 065	13 302		20 652		

<sup>8</sup> Cobra una nómina similar al resto de los arcedianos de Niebla, Écija, Jerez y Reina.

<sup>9</sup> Leyenda de la tabla: Ceb.: cebada; ca: cahiz; f: fanegas; al: almudes; q: cuartillos (1/4 de un almud); mrs: maravedís. Agradezco la ayuda prestada con los términos económicos al profesor Julián Hernández (Universidad de Sevilla).

<sup>10</sup> ACS, *Fábrica*, libro 20, ff. 48v-49r.

<sup>11</sup> ACS, *Fábrica*, libro 21, ff. 47v-48r.

<sup>12</sup> ACS, *Fábrica*, libro 24, ff. 17v-18r.

<sup>13</sup> ACS, *Fábrica*, libro 25, ff. 21v-22r.

<sup>14</sup> ACS, *Fábrica*, libro 26, f. 21r.

<sup>15</sup> ACS, *Fábrica*, libro 28, ff. 22v-23r.

<sup>16</sup> ACS, *Fábrica*, libro 30, f. 29r.

<sup>17</sup> ACS, *Fábrica*, libro 32, f. 35r.

<sup>18</sup> Por los cantores que cantaron el Corpus Christi.

<sup>19</sup> Por los que cantaron los maitines de Navidad.

<sup>20</sup> Por varios conceptos a los moços de coro.

Mes	1515 <sup>21</sup>	1516 <sup>22</sup>	1517 <sup>23</sup>	1518 <sup>24</sup>	1521 <sup>25</sup>	1522 <sup>26</sup>	1523 <sup>27</sup>	1524 <sup>28</sup>
Enero	2156	3023	2108	2488	6336	6268	8361	11 199
Febrero	2312	2992	2168	2488	6597	6254	9028	11 291
Marzo	2224	3023	2190	2363	6597	5172	9049	9945
Abril	2102	1785	2675	2488	6513	4765	7666	8695
Mayo	1656	1958	2690	2440	6597	4698	8142	8072+544+ 204 mrs <sup>29</sup>
Junio	1773	2115	2564	2388	6301	5465	9233	8029
Julio	2679	2115	2462	2405	6270	7514	11 219	8938
Agosto	2981	2115	2661	3321	6435	7696	11 649	10 775
Septiembre	2948	2159	2788	6446	6797	7576	11 084	11 689
Octubre	2841	2198	2738	6747	6556	7030	10 702	11 822
Noviembre	2856	2198	2703	7404	6582	8695	10 862	11 577
Diciembre	2856	2144	2488	7508	6397	8362	10 981	11 525+64 6+272 mrs <sup>30</sup>

Mes	1525 <sup>31</sup>	1527 <sup>32</sup>	1527 Ministriles <sup>33</sup>	1528 <sup>34</sup>	1528 Ministriles <sup>35</sup>
Enero	11 556	12 416	8332	14 990	7166
Febrero	11 505	12 271	8332	15 147	7166
Marzo	11 289	12 040	8332	15 461	7166
Abril	11 454	11 962	8332	15 365	7166
Mayo	10 061	11 975	8334	15 096	7166
Junio	10 750	12 276	6664	15 141	7166
Julio	10 117	11 811	7166	14 858	7166
Agosto	10 831	12 829	7166	11 894	7166
Septiembre	10 813	10 511	8332	11 173	7166
Octubre	11 008	14 112	8332	10 173	7166
Noviembre	10 700	14 290	8332	10 173	7166
Diciembre	10 760	14 588	7166	10 506	7166

Tabla A3. Tablas de la *Fábrica* de la catedral de Sevilla sobre las nóminas de los cantores (sueldo en maravedís).

<sup>21</sup> ACS, *Fábrica*, libro 33, ff. 25r-26v.

<sup>22</sup> ACS, *Fábrica*, libro 35, f. 29r.

<sup>23</sup> ACS, *Fábrica*, libro 37, f. 27r.

<sup>24</sup> ACS, *Fábrica*, libro 38, f. 22r.

<sup>25</sup> ACS, *Fábrica*, libro 42, f. 15r.

<sup>26</sup> ACS, *Fábrica*, libro 44, f. 62r.

<sup>27</sup> ACS, *Fábrica*, libro 45, f. 76r.

<sup>28</sup> ACS, *Fábrica*, libro 46, f. 20r.

<sup>29</sup> Por seis cantores para la procesión del Corpus Christi y su vestimenta para la dicha procesión.

<sup>30</sup> Por los cantores que sirvieron la noche de Navidad.

<sup>31</sup> ACS, *Fábrica*, libro 47, f. 27r.

<sup>32</sup> ACS, *Fábrica*, libro 48, f. 20r.

<sup>33</sup> *Ibid.*, f. 20r.

<sup>34</sup> ACS, *Fábrica*, libro 50, f. 27r.

<sup>35</sup> *Ibid.*, f. 28r.

Cargo	1505 <sup>36</sup>	1506 <sup>37</sup>	1509 <sup>38</sup>	1510 <sup>39</sup>	1511 <sup>40</sup>	1512 <sup>41</sup>
Maestro de los niños (maestro de capilla)	10	10	10	10	10	10
A sus criados	24	24	24	24	24	24
Contrabajo	10	10	10	10	10	10
Tenor	10	10	10	10	10	10
Contralto	10	10	10	10	10	10
Organista	8	8	8	8	8	8
Entonador	4	4	4	4	4	4
Cura		8	8	8	8	8
Sacristán		8	8	8	8	8
Al que hace formular el <i>Ave Maria</i>		2	2	2	2	2
Al campanero		6	6	6	6	6

Tabla A4. Pagos a cargos de la capilla hispalense.

<sup>36</sup> ACS, *Fábrica*, libro 20, 51v.

<sup>37</sup> ACS, *Fábrica*, libro 21, 49r.

<sup>38</sup> ACS, *Fábrica*, libro 24, f. 24r.

<sup>39</sup> ACS, *Fábrica*, libro 25, f. 27v.

<sup>40</sup> ACS, *Fábrica*, libro 26, f. 27r.

<sup>41</sup> ACS, *Fábrica*, libro 28, f. 28v.

## APÉNDICES DEL CAPÍTULO 1.2.<sup>42</sup>

### Apéndice 1.2.1. Traducción de las copias de bulas y breves papales de León X que hizo Herman-Walther Frey.<sup>43</sup>

1.2.1.a) Franciscus de Pignalosa (de Peñalosa). 1 de noviembre de 1517.

Francisco de Peñalosa, con el canónigo de Segovia, familiar suyo, comensal habitual y en su capilla, cantor capellán, le entrega la canonjía de las iglesias, una de Segovia, otra de Córdoba, también le entrega prebendas, una de Segovia y otra de Córdoba, de parte de sus mayores, y la dignidad, el traje (el hábito, la sotana o lo que sea con lo que se visten los canónigos), la administración o el oficio de algún otro de estas iglesias, y no prebendas o porciones de estipendio o simples beneficios para las ciudades de Segovia y Córdoba o para las diócesis con la consistencia de una única cosa, de dos, de tres o de muchas, de los que ceden por los que entran, o ella a otras, sea como fuere, del que dimite o de los que dimiten de las mismas iglesias, del canónigo o los canónigos o otras en estas o en ciudades o en diócesis dichas de antemano, del beneficio o de los beneficios, o de otro no beneficio eclesiástico con o sin preocupación, o bien el deanato o los arcedianatos rurales o bien la vicaría o bien la capellanía perpetua... o bien la canonjía y la prebenda, la dignidad o personas, la administración o el oficio, entera o partida en dos la porción en la iglesia metropolitana y colegiada o lo único de ellos de los que cualquier causa igualmente privilegios e indultos apostólicos con cantores capellanes concedidos según lo dijo el capellán, en general todo esto fue reservado, para el arzobispo de Hispalis (Sevilla) y los deanes los capítulos de los distinguidos y de los canónigos y de las personas de Sevilla que la iglesia reúne, una provisión o alguna otra disposición, si cuando alguna plaza quede vacante o que exista una vacante, dándole tras la aceptación a través incluso de su propio procurador reserva lo que está hecho con la donación apostólica.

El obispo Tudertino manda a los oficiales Sevilla y Córdoba, para que hagan a Francisco o su mismo procurador, en las iglesias de Segovia y Córdoba y que ambos, el canónigo [Francisco de Peñalosa] y al hermano [Juan de Peñalosa] reciban sus prebendas,

---

<sup>42</sup> Las traducciones de estos apéndices a veces se han reducido a meros resúmenes (con el texto traducido resaltado en negrita), siendo la comprensión del contenido el objetivo de este apartado.

<sup>43</sup> Herman-Walther FREY publicó las copias de bulas y breves de las siguientes entradas: ASV, *Reg. Vat.*, vol. 1129, ff. 227v, 279r; *Reg. Vat.*, vol. 1117, ff. 108v, 112, 110v, 114v; *Reg. Vat.*, vol. 1109, f. 106v; en «Regesten zur Päpstlichen Kapelle unter Leo X und zu seiner Privatkapelle», *Die Musikforschung*, vol. 9, nº 1 (1956), pp. 46-57, 139-156, 411-419; ID: «Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X und zu seiner Privatkapelle», *Die Musikforschung*, vol. 8 (1955), pp. 58-73, 178-199, 412-437.

pero también de sus mayores dignidades... que a este tras la aceptación determinada de antemano otorguen y asignen.<sup>44</sup>

Francisco de Pignalosa canonico Segobiensi familiari suo continuo commensali et in cappella sua cantori capellano unum Segobiensis et alium Cordubensis ecclesiarum canonicatus confert, unam Segobiensis et aliam Cordubensis prebendas etiam ex maioribus ac dignitatem, personatum, admimistrationem vel officium alterius earundem ecclesiarum nencnon prestimonia vel prestimoniales portiones aut simplicia beneficia in Segobiensi et Cordubensi civitatibus seu diocesibus consistentia unius, duorum, trium aut plurium cedentis vel decedentis aut cedentium vel decedentium seu illa alias quomodolibet dimittentis vel dimittentium ipsarum ecclesiarum canonici vel canonicorum aut alias in eisdem seu civitatibus vel diocesibus predictis beneficiati vel beneficiatorum... necnon aliud beneficium ecclesiasticum cum cura vel sine cura, etiam si decanatus vel archipresbyteratus rurales seu vicaria vel capellanía perpetua... seu canonicatus et prebenda, dignitas vel personatus, administratio vel officium, integra vel dimidia portio in metropolitana vel colegiata ecclesia aut unum ex illis ex quavis causa iuxta privilegia et indulta apostolica cantoribus capellanis dicte capelle concessa generaliter reservatum fuerit, ad archiepiscopi Ispalensi et decani... capituli singulorumque canonicorum et personarum Ispalensis ecclesie collationem, provisionem seu aliam dispositionem pertinens, siqua vacat ad presens aut cum simul vacaverit, conferenda eidem post acceptationem per eundem vel procuratorem eius factam donationi apostolice reservat. Episcopo Tudertino et Ispalensi et Cordubensi officialibus mandat, quatenus faciant eundem Franciscum vel procuratorem eius in Segobiensi et Cordubensi ecclesiis in canonicum recipi et in fratrem, prebendam vero etiam ex maioribus ac dignitatem... eidem post acceptationem predictam conferant et assignent.<sup>45</sup>

---

**1.2.1.b)** En el breve del 26 de diciembre de 1517 se dice sobre Peñalosa: En otras cartas que he escrito anteriormente, en el lugar donde tengo a Francisco de Peñalosa como cantor mío, y también como nuestro celebrante en las ceremonias sagradas casi diariamente. Verdad es que es muy deseado [entre nosotros], como arcediano de

---

<sup>44</sup> La traducción de este documento se ha vuelto muy dificultosa, aun con ayuda de un filólogo clásico y traductor de latín profesional, pues la transcripción de Herman-Walther Frey es incompleta en este caso.

<sup>45</sup> V-CVasv, Registri Vaticani, 1214, fol. 186v. Citado en FREY: «Regesten zur Päpstlichen Kapelle...», vol. 9, nº 1 (1956), pp. 414-415.

Carmona, que obtuvo en la iglesia hispalense, que al mismo se mandó y confirió... me gustaría que se le facilitara en mi consentimiento [...].

In dem Breve vom 26. Dezember 1517, heist es über Penalosa: Alteris meis ad te litteris scripsi, quo in loco Franciscum Penalosam cantorem meum haberem, quanque eo nostris in sacris et cerimoniarum celebritate familiariter ac prope quotidie uterer. Verum cum is magnopere cupiat, ut archidiaconatus Chermonaeus (de Carmona), quem obtines in ecclesia Hispalensi, sibi mandes ut conferatur... velim des ei te facilem ea in re hortatu meo hominique plane industrio et mihi grato commodos...<sup>46</sup>

---

**1.2.1.c)** Francisco de Peñalosa, Motupropio del 1 de marzo de 1518 «canónigo hispalense y familiar nuestro» en las listas. León X se refiere a un informe según el cual «en clara memoria de Fernando, rey de Aragón y de Sicilia, entonces tratando asuntos humanos, demandando al rey los servicios por el mismo Francisco, cuyo capellán y cantor era del rey, y durante largo tiempo reconoció su expensa», habiendo negociado que «Johannes Cortes, cantor de la iglesia hispalense que fue sacristán mayor del rey y cantor de dicha iglesia» a favor del cantor, a cambio de una remuneración adecuada proporcionada por el rey. Éste sin embargo había retrasado su renuncia tras la muerte del rey, de manera que Peñalosa fue engañado por él, como describe la carta del papa: «Por lo que el mismo Francisco, quien también fue capellán y cantor de la capilla, que tenía canonjía y prebendas de dicha iglesia entre otras cosas que obtuvo, y por ello permanece privado de los obsequios y méritos suyos, él [el papa] da especial gracia para hacer que éste [Peñalosa] tenga sus propios méritos en dicha iglesia hispalense, queriendo honrar más ampliamente al mencionado cantor, quedando o no de cualquier manera vacantes aquellas plazas para el dicho Johanne, cuyo fruto de 300 ducados de oro de la cámara no exceden el valor de un año se den en libre acceso o entrada para que tome posesión de ello [Peñalosa] y que permanezca la provisión al mismo sin que de éstas se puedan conceder o hacer nuevas provisiones. Según Fétis y Eitner, Francisco de Peñalosa nació alrededor de 1470 y fue maestro de capilla de Fernando el Católico. La bulla le llama «cantor y capellán» del rey, y menciona su largo servicio en la capilla. Si él se introdujo en la capilla pontificia justo después de la muerte del monarca es desconocido. Al menos, según la carta de León X, él sí que fue miembro de su coro papal desde el 1 de marzo de

---

<sup>46</sup> Citado en *Ibid.*, pp. 139-155, desde la fuente BAV, Cod. Vat. 3364, f. 354; *Bembi epist.*, lib. XVI, f. 387.

1518. Después de que el cantor dejara la capilla pontificia a la muerte del papa no hay noticias conocidas. En el documento del 3 de septiembre de 1522, el cual fue expuesto por Haberl, no se menciona. Sin embargo, esta nota no habla de su presencia en la capilla ya que sólo se muestran dos tercios de los miembros. Su año de muerte se da como 1535.

Franciscus de Pignalola, Motupropio del 1 de marzo 1518 als «canonicus Ispalensis et familiaris noster» aufführt. Leo X. bezieht sich auf einen Bericht, nach dem «clare memorie Ferdinandus Aragonum et Sicilie rex, dum in humanis ageret, volens servitia per dictum Franciscum eydem regi, cuius capellanus et cantor existebat, longo tempore impensa recognoscere» darüber verhandelt hatte, dass «Johannes Cortes cantor ecclesie Ispalensis dicti regis maior sacristia cantoriam dicte ecclesie» zu Gunsten des Sängers gegen ein angemessenes voz König geschätztes Entgelt tauschen sollte. Dieser hatte jedoch nach dem Tode des Königs (23 Jan. 1516) seinen Verzicht hinausgezögert, so dass Pensalosa von ihm getäuscht und zum besten gehalten worden war, wie das päpstliche Schreiben sagt. «Quare eidem Francisco, qui etiam cappelle sue cantor capellanus existit et canonicatus et prebendam dicte ecclesie inter alia obtinet ne propterea defraudatus remanet premisorum obsequiorum et meritorum suorum intuit specialem gratiam facere eumque suis meritis in dicta ecclesia Ispalensi peramplius honorare volens ad dictam cantoriam, cedente vel decedente dicto Iohanne et illa quovismodo vacante, cuius fructus trecentorum ducatorum auri de camera valorem annum non excedunt, liberum habere accessum seu ingressum illiusque corporalem possessionem apprehendere et absque alia ei de illa de novo facienda provisione retinere concedit. – Nach Fétis und Eitner war Franciscus de Penalosa um 1470 geboren und magister cappelle Fernands des Katholischen – die Bulle nennt ihn nur «cappellanus et cantor» des Königs und erwähnt seinen langjährigen Dienst in dessen Kapelle. Ob er bald nach dessen Tode in die cappella pontificia übertrat, ist unbekannt. Wenigstens ist er nach dem Schreiben Leos seit dem 1. März 1518 als Mitglied ihres Sängerkollegiums nachgewiesen. Wann er ausschied, ob nach dem Tode des Papstes, darüber fehlen bisher Nachrichten. In der von Haberl mitgeteilten Urkunde vom 3. September 1522 ist er nicht genannt. Diese Notiz spricht aber weder für noch wider seine Anwesenheit in der Kapelle, da in ihr nur zwei Drittel der Mitglieder aufgeführt sind. Sin Todesjahr wird mit 1535 angegeben.<sup>47</sup>

---

**1.2.1.d) Francisco de Peñalosa. 9 de junio de 1518.**

---

<sup>47</sup> FREY: «Regesten zur Päpstlichen Kapelle...», vol. 8 (1955), p. 70.

Diego, obispo de Oviedo, querido hijo en Cristo en la Castilla de Carlos y en el consejo ilustre de la región del rey, quien hoy es arcediano de Carmona en la iglesia hispalense y Francisco de Peñalosa, canónigo hispalense, cantor y capellán y familia nuestra y una en Santa Maria de Sanlúcar de Barrameda y del presente también de la misma beata María de Lebrija y otra en St. Bartolomé de Villalba de Alcor, su posesión aunque no habite, y otra en Hornachuelos, y otra en de Lueches, lugares de las diócesis eclesiásticas hispalense y cordubense, [que se intercambien] los prestimonio o las porciones prestimoniales o los simples beneficios queridos que por ciertas causas razonables provocan esta permuta, resignados por su propia voluntad de intercambiarlas por las anteriormente dichas porciones de prestimonios o los beneficios simples cuyo fruto tienen el valor de trescientos ducados de oro de la cámara al año, por la resignación del dicho Francisco se confieren vacantes. Los obispos Asculano y Casertano esperan que los oficiales de la iglesia hispalense lleven a cabo la ejecución.

[Cambiar los anteriores beneficios y prebendas por el arcedianato de Carmona]

Franciscus de Peñalosa. 9 de junio de 1518.

Didaco episcopo Ovetensi carissimi in Christo filii sui Caroli Castelle et Legionis regis illustri consiliari, qui hodie archidiaconatum de Carmona in ecclesia Ispalensi et Franciscus de Penalosa canonicus Ispalensis cantor capellanus et familiaris suus unum seu unam in Ste. Maria de Sanlucar de Barameda et aliud seu aliam in eiusdem beate Maria de Lebrixa ac aliud seu aliam in Sti. Bartholomei de Villalba de Alcon, illorum possessione per eum non habita, aliud seu aliam in de Hornachuelos ac aliud seu aliam in de Lueches locorum Ispalensis et Cordubensis diocesum ecclesiis prestimonia seu prestimoniales portiones aut simplicia beneficia desiderantes illa ex certis rationabilibus causis invicem permutare ex causa permutationis huiusmodi sponte resignaverunt, prestimonia seu portiones aut simplicia beneficia predicta, cuius fructus insimul trecentorum ducatorum auri de camera valorem annum non excedunt, per resignationem dicti Francisci vacantia confert. Asculano et Casertano episcopis ac officiali Ispalensi executionem committit.<sup>48</sup>

---

**1.2.1.f)** 16 de junio de 1518: en dos cartas separadas que hablan del cantor y arcediano «de Carmona de la iglesia hispalense», el Papa se refiere a la recíproca renuncia

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 69.



e intercambio entre Peñalosa y el obispo de Oviedo, Diego de Muros, como se ha dicho anteriormente en la base de que él le confiriera el arcedianato y al obispo habían sido transferidos «los prestimonios o las porciones prestimoniales o simples beneficios» en las mencionadas iglesias «por nuestras cartas». Sin embargo, Francisco de Peñalosa «quien también era cantor y capellán y continuo comensalis suyo», aunque no sufrió gran pérdida con su renuncia, se reservó «de la pension anual de cuarenta ducados de oro de la cámara más los frutos del prestimonio y porciones del beneficio de Lebrija, que de los cuales era la mitad de los dichos pagos» lo que eran otros 20 ducados de oro del sueldo de la misma Lebrija, una jubilación de 24 ducados de oro de los ingresos de Sanlúcar de Barrameda y finalmente otros 22 ducados de oro desde Villalba de Alcor, que el obispo le debía pagar cada seis meses el 24 de diciembre y el 24 de junio.

16 de junio de 1518. In vier getrennten Schreiben, die den Sänger als Archidiakon «de Carmona in ecclesia Ispalensi» anreden, nimmt der Papst auf den vorstehend von Penalosa und dem Bischof von Oviedo Didacus de Muros erklärten wechselseitigen Verzicht und Tausch Bezug, auf Grund deren er ihm das Archidiakonat und dem Bischof die «prestimonia seu prestimoniales portiones aut simplicia beneficia» in den genannten Kirchen «per alias nostras litteras» übertragen hat. Damit jedoch Franciscus de Penalosa «qui etiam continuus commensalis suus et in capella sua cantor capellanus existit», durch seinen Verzicht keine allzu grosse Einbusse erleidet, reserviert er ihm «pensionem annuam quatuordecim ducatorum auri de camera super prestimonii, portionis aut beneficii de Lebrixa frutibus, quorum medietatem dicta et alia infrascripta pensiones non excedunt», eine weitere von 20 Golddukaten aus den gleichen Einkünften de Lebrixa, ferner eine Jahrespension von 24 Golddukaten aus den Einkünften von Sanlúcar de Barrameda und endlich eine solche von 22 Golddukaten aus den Erträgen von de Villalba de Alcor, welche der genannte Bischof halbjährlich am 24. Dezember und am 24. Juni zu zahlen verpflichtet wird.<sup>49</sup>

---

#### **1.2.1.g) Francisco, 11 de marzo de 1519**

Dicho día fueron pagados dieciocho ducados de oro de cámara del pasado día 28 del recién pasado febrero a Francisco y Silimino Gallicis, cantores secretos, del Sumo Pontífice, del pasado mes de febrero.... 18 ducados.

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 69.

Franciscus, 11 de marzo de 1519.

Dicta die solvit ducatos decem et octo auri de camera de mandato sub die ultima Februarii proxime preteriti Francisco et Silimino Gallicis cantoribus secretis S.mi D.N. pro eorum provisione dicti mensis. Februarii.....XVIII.<sup>50</sup>

---

**1.2.1.h)** Copia del breve papal transcrito y traducido por Elústiza y Castrillo en *Antología musical*.<sup>51</sup>

Amados hijos: Salud y bendición apostólica.

Entre los cantores que componen mi capilla en las solemnidades divinas está mi amado hijo Francisco Pignolosa, canónigo de Sevilla, cubiculario y músico excelentísimo quien ejercitó tan eximio arte con gran prudencia y probidad, por cuyas condiciones es en el presente aceptable para nosotros y gratísimo por otras virtudes suyas de que le creamos digno de entrar a nuestro servicio y al de la Sede Apostólica. Y como a los que nos llamamos, no sólo procuramos evitar los daños que les siguiere por tal causa, sino que los decoramos con privilegios y prerrogativas convenientes, atendida vuestra devoción a esta Santa Sede, os rogamos en el Señor y os requerimos con todo nuestro ánimo, que al entrar en nuestro servicio queramos que tenga todos y cada uno de los frutos, réditos y provechos (llamados gruesas) del canonicato y prebenda que posee en esa vuestra Iglesia (mientras estuviere a nuestro servicio) y que enterados de estos nuestros deseos, nos conteste el encargado de hacerlo: del mismo modo que si residiera personalmente en esa Iglesia y estuviera presente a todas las horas divinas, en lo cual nos agradeceréis y haréis una cosa convenientísima a esta Sede Apostólica. Y para que de mejor grado y con más tranquilidad podáis hacerlo, a vosotros y al dicho Francisco absolvemos del juramento que prestasteis de observar los estatutos confirmados por nos y por nuestros predecesores, y os libramos en todo de dicho juramento: suspendemos los dichos estatutos en cuanto a esto y por esta vez solamente, y queremos que estén suspensos sin que obste cualquier otra cosa existente en contrario. Dado en Roma en San Pedro, bajo el anillo del Pescador a 4 de noviembre de 1517, quinto de nuestro Pontificado. Evangelista.

---

<sup>50</sup> ASV, *Introitus et Exitus*, 558, f. 183. Citado en FREY: «Regesten zur Päpstlichen Kapelle...», vol. 8 (1955), pp. 416-417.

<sup>51</sup> Juan B. ELÚSTIZA y Gonzalo de CASTRILLO: *Antología musical.: siglo de oro de la música litúrgica de España. Polifonía vocal: siglos XV y XVI*. Barcelona, Rafael Casulleras, 1933, pp. XXXIX-XL. Breve procedente de la *Colección del Cardenal Bembo*, (hoy en día no localizable).

### Apéndice 1.2.2. Más documentos del Archivo Secreto Vaticano:

- **1.2.2.a)** *Registra Supplicationum*, vol. 1584, f. 285v: De Roma al cabildo hispalense. Dado a 22 de noviembre de 1517.

Por motu proprio, el papa [León X] ofrece a Peñalosa el beneficio de media porción de la iglesia hispalense que acababa de quedar vacante por la muerte de Ferdinandus Midillin fuera de Roma. El ingreso no debería exceder 24 ducados de oro de la Cámara. Peñalosa podrá retener la posesión de su canonjía y prebenda en la catedral de Sevilla durante seis meses a partir de la fecha de su toma de posesión de la porción. Peñalosa aparece como canónigo de la catedral de Sevilla y como cantor y capellán *familiaris continuus commensalis*, como aparece en las bulas papales.<sup>52</sup>

- **1.2.2.b)** *Registra Supplicationum*, vol. 1354, f. 222r: Nueva provisión pedida desde Roma al cabildo hispalense. Dada a 19 de mayo de 1510.

---

<sup>52</sup> Agradezco la entrega de la transcripción de este documento y del siguiente al doctor Richard Sherr, quien más conoce esta serie del ASV y mejor ha estudiado su información hasta el momento. ASV, *Registra Supplicationum*, vol. 1584, f. 285v: Per obitum. Motu proprio etc. Dilecto filio Francisco de Penalosa canonico Hispalensis in capella nostra cantori capellano et familiari nostro continui commensali specialem gratiam facere volentes de quadem dimidia portione ecclesie Hispalensis per obitum quondam Ferdinandi + Midillin extra Romanam curiam defuncti vacante cuius fructus etc. vigintiquatuor ducatorum auri de camera secundum communem extimationem valorem annum non excedunt sive premititur sive alias quovismodo aut ex alterius cuiuscumque persona seu per liberam resignationem dicti defuncti vel cuiusvis alterius de illa in dicta curia vel extra eam etiam coram notario publico et testibus sponte factam + vacet etiam si devoluta affecta specialiter vel ex quavis causa in litteris etiam dispositive exprimenda etiam per quedem 28 Novembris Primo editam et 19 Aprilis Tertio extensam ac 29 etiam Aprilis mensium diebus Quarto Annis inovatam et publicatam constitutionem generaliter reservata litigiosa cuius litis status etc. existat eidem Francisco providemus et provideri mandamus secumque in portionem predictam recipere et una cum canonicatu et prebenda quos in dicta ecclesia obtinet usque ad sex menses a die illius habere pacifice possessionem computandos retinere libere et licere valeat motu simili dispensamus de gratia speciali non obstantibus constitutionibus et ordinationibus apostolicis ac dicte ecclesie juramento etc. roboratis statutis et consuetudinibus ceterisque contrariis quibuscumque cum clausulis oportunis. Fiat motu proprio J. Et cum absolute a censuris ad effectum etc. Et cum derogatione regulae de insordescantibus. Et quod obstantie dicte Francisci ac verus et ultimus vacationis modus dicte portione etiam si ex illo quamvis generalis reservatio etiam in corpore juris clausa resultet habeantur pro expressis seu exprimi possint. Et cum clausula quamcumque generalem reservationem importante etiam dispositive exprimenda in litteris. Et cum derogatione statutorum predictorum ac privilegiorum indultorum et litterarum apostolicarum dicte ecclesie concessorum latissime extendendorum adeo quod que omnino tollantur. Et quatenus litigiosa existat nomina cognomina iudicum collitigantium et status et merita cause huiusmodi pro expressis seu exprimi possint in litteris que tunc per viam surrogationis etiam quoad possessionem + ac expressione et institutione tituli dicti defuncti etiam si nulli et infecti existat exprimenda causas infectionis dicti tituli expediri possint. Et quod premissorum omnium et singulorum etiam valorum augendo vel minuendo usque ad verum summam regula non obstante contraria ac qualitatibus invocationum situationum cognominum et annexorum verior specificatio possit in litteris cuius cum opportuna derogatione jus patronatus expediri possint pro auctoritate si sit laicorum ex fundatione vel dotatione alias in totidem. Fiat J. Datum Civitatis Vetule Viterbiensis diocesis Decimo Kalendas Decembris Anno Quinto

Los beneficios simples de Lebrija y de Villa Nueva de la diócesis hispalense habían quedado vacantes tras la muerte de sus poseedores. Fernando y Juana habían designado a Peñalosa para que disfrutara de ellos tras un indulto concedido por el papa [Julio II]. Peñalosa tomó posesión de ellos, pero ahora él pide una nueva disposición de la prebenda. El ingreso no debería exceder 100 ducados de oro de la Cámara. Peñalosa aparece como canónigo de la catedral de Sevilla.<sup>53</sup>

- **1.2.2.c)** *Registra Supplicationum*, 1585, f. 294r: de Roma [¿al cabildo hispalense?]. Dada a 9 de diciembre de 1517.<sup>54</sup> Quizá tenga que ver con el breve anteriormente escrito en el apéndice 2.1., con el fin de entregar y tramitar los beneficios en ausencia a Francisco de Peñalosa, otorgados por el papa y pedidos al cabildo hispalense.
- **1.2.2.d)** ASV, Cámara Apostólica, *Introitus et exitus*, vol. 558, f. 57v.

---

<sup>53</sup> ASV, *Registra Supplicationum*, vol. 1354, f. 222r. Nova provisio. Beatissime pater. Nuper simplicibus servitoriis beneficiis ecclesiasticis uno in de le Baxa et alio in de Villa Nueva locorum Ispalensis diocesis per obitum alterius ultimi seu ultiorum possessorum vigore indulto s. v. concessa Catholico regi Ferdinando Aragonie et Cecilie et devote oratore vestre Johanne Castelle et Legionis regine devotus illius orator Franciscus de Penalosa canonicus Ispalensis vigore nominatione dictorum Ferdinandis et Johanne illa acceptavit et de illis provideri obtinuit possessione subsecuta. Cum autem pater sancte dictus Franciscus de Penalosa dubitet nominationem acceptionem et assecutionem et omnia indesequuta quecumque viribus non subsistere illaque vacare de presenti. Supplicat igitur humiliter s. v. dictus orator quatenus sibi specialem gratiam facientes de dicti beneficiis quorum fructus centum ducatorum auri de camera secundum communem estimationem valorem annum non excedunt quovismodo et ex cuiusvis persona seu per liberam resignationem quorumvis de illis in Romana curia vel extra eam etiam coram notario publico et testibus sponte factam vacent etiam si devoluta affecta specialiter + reservata litigiosa cuius litis status etc. existant eidem oratori providere seu provideri mandare per viam nove provisionis aut gratie si neutri si nulli si alteri surrogationis perinde seu etiam valere aut alia via utiliori dignemini de gratia speciali non obstantibus constitutionibus et ordinationibus apostolicis statutis quoque etc. ceterisque contrariis quibuscumque cum clausulis oportunis et consuetis. Concessum ut petitur in presentia D. N. pape Jo. Regien. Et cum absolutione a censuris ad effectum presentium. Et quod obstantie oratoris ac verus ultimus dictorum beneficiorum vacationis modus + habeantur pro expressis seu exprimi possint in toto vel in parte +. Et quod littera per viam seu in formam gratie si neutri si nulli nove provisionis aut si alteri + provisionis perinde seu etiam valere aut alia utiliori via expediri possint. Et quod maior et verior specificatio omnium et singulorum et circa ea necessariorum fructuum augendo [?] augendo usque ad quamcumque summam regula non obstante invocationum situationum qualitatibus denominationis... + et cognominum defunctorum ac titulis oratoris si sibi videbitur cuius tenore litterarum indulti huiusmodi fieri possit in litteris que simul vel ad partem expediri possint prout eidem oratori videbitur et utilius fuerint. Concessum Jo. Regien. Datum Rome apud Sanctum Petrum Quartodecimo Kalendas Junii Anno Septimo.

<sup>54</sup> De transcripción sumamente complicada por las características paleográficas y codicológicas. Véase la ilustración A1.

Ilustración A1. ASV, *Registra Supplicationum*, vol. 1585, f. 294r.

### Apéndice 1.2.3. Diarios Sixtinos

#### Diario de Johann Burchard (1483-1506). Papados de Inocencio VIII y Alejandro

#### VI. Tomo segundo<sup>55</sup>

- 1.2.3.a) Die dominica palmarum, 12 dicti mensis aprilis, SS D. noster benedixit et distribuit palmas in capella sua, more solito; duo primi conservatores tenuerunt palmas Pape; orator Florentinus dedit aquam manibus Pape, et Pontifex palmas, usque ad magistros ceremoniarum inclusive; missam celebravit Rmus. D. cardinalis Agrigentinus: **passionem cantaverunt diaconus capelle in voce Christi et duo cantores Hispani aliis vocibus, omnes in paramentis violaceus; sex partes passionis cantaverunt, sub tribus vocibus semel, videlicet: *Tristis est anima mea usque ad mortem. – Pater mi, si non potest hic calix transire nisi biban illum, fiat voluntas tua. – Heli, heli, lama zabathani. – Et quid dereliquisti me? – Et emisit spiritum. – Sedentes contra sepulcrum. – Alia more solito.***<sup>60</sup>

12 de diciembre de 1500. La Pasión la cantaron el diácono de la capilla en la voz de Cristo y dos cantores hispanos las otras voces, con vestimenta violeta. Seis partes de la Pasión las cantaron a tres voces al mismo tiempo, a saber: *Tristis est anima mea usque ad mortem. – Pater mi, si non potest hic calix transire nisi biban illum, fiat voluntas tua. – Heli, heli, lama zabathani. – Et quid dereliquisti me? – Et emisit spiritum. – Sedentes contra sepulcrum* – y otras, según lo habitual.

- 1.2.3.b) Cum papa esset cum sacramento ante altare majus, finxit syncopare: fecit tamen confessionem absque pluviali cum celebrante; ascendit ad solium, ubi sine mitra sedens accepit cardinales ad reverentiam; et per totam missam fuit sine mitra; **mandavit missam celeriter expediri, quam celebravit Rmus. D. cardenalís Capuanus, qui non interfuit processioni. Cantores per me advisati vix**

---

<sup>55</sup> Las partes traducidas abajo se destacarán en negrita sobre la transcripción latina.

<sup>56</sup> Johann BURCHARD: *Johannis Burchardi Argentinensis capelle pontificie sacrorum rittum magistri diarium, sive Rerum urbanarum commentarii (1483-1506). Les manuscrits de Paris, de Rome et de Florence*. Tomo segundo (1500). Introduction, notes, appendices, tables et index par L. Thuasne. Paris, Ernest Leroux, Éditeur, 1885. <https://archive.org/details/johannisburchard02burc> (consultada el 21/10/2016), p. 361.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 455.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 517.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 520.

<sup>60</sup> Johann BURCHARD: *Johannis Burchardi Argentinensis capelle pontificie sacrorum rittum magistri diarium, sive Rerum urbanarum commentarii (1483-1506). Les manuscrits de Paris, de Rome et de Florence*. Tomo tercero (1500-1506). Introduction, notes, appendices, tables et index par L. Thuasne. Paris, Ernest Leroux, Éditeur, 1885. <https://archive.org/details/johannisburchard03burc> (consultada el 21/10/2016), p. 33.



**dixerunt medietatem, et in terra: finite epistola, omisso graduali, dixerunt *alleluia*, cum suo versu, et non prosam; partem etiam abbreviarunt in duabus partibus, vel circa, similiter et alia; adeoque missa vix duravit ad mediam horam.**<sup>61</sup>

18 de junio de 1500. Mandaron que la misa se acelerase rápidamente, la que celebraba el Reverendísimo D. Cardenal Capuanus, quien apareció en la procesión. Avisé a los cantores y apenas la mitad dijeron “et in terra” (Gloria): finalizada la epístola, omitido el Gradual, dijeron *alleluia*, con verso y no en prosa; parte del “etiam” lo abreviaron a dos partes, más o menos, e igualmente en las otras; por lo tanto, la misa apenas duró media hora.

- 1.2.3.c) Dominica tertia adventus, **Rmus. D. cardenales Capuanus cantavit missam publicam in capella majori palatii, presente Papa. Fuit prima ejus missa, quam pessime cantavit; non fui eo tempore in dicta capella; missa pejus cantata, noluit dicere orationem contra paganos, quod non fuit scandalum, quia non fuit auditum quod cantaret vel diceret. Sermonem fecit quídam frater heremitarum s. Agustini, brevem et optimum: alia more solito.**<sup>62</sup>

13 de diciembre de 1500. Rmo. D. Cardenal Capuanus cantó públicamente la misa en la capilla mayor del palacio, estando presente el Papa. Fue su primera misa, la cual cantó pésimamente; yo no estuve en ese momento en dicha capilla; en la misa peor cantada, no quiso decir una oración contra los paganos, porque no hubo escándalo porque no fue oído que lo cantase o recitase. El sermón lo dijo un hermano de la ermita de S. Agustín, breve y óptimo, según lo habitual.

- 1.2.3.d) Sabbato sancto, **Rmus. D. cardinalis Cusentinus celebravit missam publicam in predicta cappella, Papa presente. D. Bonifacius de Castro Otherio, subdiaconus apostolicus, nuntiavit *Alleluia* Pape, quod cantavit celebrans more solito. Papa, infra missam, bona vice, per socium meum admonuit celebrantem quod melius aperiret os cantando; et missa finita, cum Papa ascendisset sedem in qua portatur celebrans et pertransiret juxta eum,**

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 87.

**dixit eidem alta voce quod male cantasset, et ipse in sede portatus cantabat, illo et nobis audientibus quomodo celebrans debebat cantasse.**<sup>63</sup>

10 de abril de 1501. Rmo. D. Cardenal Capuanus celebró públicamente la misa en la capilla mayor del palacio, estando presente el Papa. D. Bonifacio de Castro Otherio, subdiácono apostólico, anunció el *Alleluia* al Papa, que cantó el celebrante según lo habitual. El Papa, bajo la misa, en buena ocasión, advirtió al oficiante/al celebrante gracias a un amigo mío que mejor abriese la boca cuando estuviera cantando; acabada la misa, entonces el Papá ascendió al trono en el cual se llevaba al celebrante/al oficiante y se llegó junto a él, le dijo en voz alta lo mal que cantaba, y el mismo, llevado en su trono, se puso a cantar, a él y a nosotros, su audiencia, según cómo el celebrante debía cantar.

- 1.2.3.f) Dominica Pasche resurrectionis Salvatoris nostri Jesu Christi, 11 aprilis predicti, **SS. D. noster venit processionaliter ad basilicam principis apostolorum per portam mediam solitam; que, postquam Papa cum processione intraverat, fuit clausa per totam missam, et primum aperta, quando post missam processio per cam redire non debuit, non fuerunt ad processionem ante missam portata candelabra et thuribulum, quia non fuerunt parata negligentia clericorum; Papa tamen non notavit; propterea non fuit scandalum. Diaconi etiam cardinales non erant parati quando Papa accepit paramenta in papagallo, sed postea cum confusione et celeritate acceperunt ea in camera paramenti, interim quod Papa venit illuc de camera papagalli. Rmus D. cardinalis Neapolitanus fuit assistens; cardinalis Cusentinus dixit evangelium latinum; epistolam latinam D. Bonifacius subdiaconus apostolicus; evangelium grecum R. D. Alexius, episcopus Gallipolitanus, epistolam grecam D. Demetrius Lucensis. Primam aquam manibus Pape dedit Carolus Ursinus; secundam, orator Florentinorum; tertiam, orator Venetorum et quartam, orator Hispaniarum. Missa finita, Papa venit processionaliter ad locum publice benedictionis, ostensis prius ferro lancee et vultu Domini, in locis et more solito [...].**<sup>64</sup>

11 de abril de 1501. SS.D. llegó en una procesión a la basílica del príncipe de los apóstoles por la puerta media como de costumbre; la cual, después de que el papa entrara

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 126-127.



con la procesión, fue cerrada durante toda la misa, y la primera abierta cuando la procesión después de la misa por ahí no debería volver, no hubo candelabros e incensarios portados en la procesión anterior a la misa, debido a que no estaban preparados por negligencia del clero; el Papa sin embargo no lo notó; por lo tanto, no hubo escándalo. Los diáconos y cardenales no estaban listos cuando el Papa tomó sus vestiduras en Papagallo [cámara]<sup>65</sup>, sino después, con la confusión y la velocidad lo recibieron vestidos en la misma Cámara, mientras que el Papa se llegaba aquí de la cámara del Papagallo. Rmo. D. cardenal napolitano asistió; cardenal Cusentinus dijo el evangelio en latín; la epístola latina la dijo D. Bonifacius subdiácono apóstol; el evangelio griego R.D. Alexius, el obispo Gallipolitanus, la epístola griega D. Demetrio Lucensis. La primera agua para las manos del Papa la dio Carlos Corsini; la segunda el orador florentino, la tercera el orador veneciano, y la cuarta el orador hispano. Acabada la misa, el Papa llegó en procesión al lugar público de bendición, tras haber mostrado primero el hierro de la lanza y la faz del Señor, en esos lugares como era costumbre.

- 1.2.3.g) Die Dominica, 26 novembris, fuit dies serena. SS.D. noster, portatus in camera Papagalli, more solito, pluviali rubeo et mitra preciosa, processionaliter, non imposito incenso, in sede sedens sub baldachino, descendit ad basilicam s. Petri: sub ostio palatii recepit canonicos, beneficiatos et clericos s. Petri ad osculum pedis; oravit post introitum ecclesie et in capella s. Gregorii, et omnia facta sunt ut in cedula. **Primus aquam manibus Pape dedit orator Venetus, secundus D. de Trans, orator Gallus; tertius, Franciscus de Monte, orator regis Romanorum; quartus, dux Urbinatensis. Assistentes cardinales Neapolitanus evangelium, Columna epistolam dixerunt; Johannes de Burgos, qui solus interfuit; grecum evangelium Argyropoulus, [...].** [Después de la misa, bendición]. Data reverentia, et alias prout in cedula, et imposita sibi corona per cardinalem s. Georgii, sonata hora vigesima secunda, dedit solemnem benedictionem et plenariam indulgentiam, et fuit coronatus regno pulchro cum quo rediit ad Palatium; et remanserunt cum eo ad prandium cardinales Recanatensis, s. Georgii et ego cum secretis cubicularis. **Prandio facto, convenerunt cantores capelle et cantaverunt ante cameram Pape, aperto ostio; et Papa, ad**

---

<sup>65</sup> Una de las cámaras del Palacio Apostólico era la *Camera Pappagalli* o la sala de decoración ornamental según el siguiente glosario Pierre CARPENTIER: *Glossarium novum ad scriptores medii aevi, cum latinis tum gallicos, seu supplementum ad auctiorem glossarii Cangiani editionem*. Vol. 3, Breton, Saillant, Desaint, 1766, p. 161.

**informationem nostram, fecit dari cuilibet eorum unum scutum regis Francie.**<sup>66</sup>

Domingo 26/11/1503: Primero, dio el agua para las manos del Papa el orador Véneto, segundo, D. de Trans, orador Gallo Francisco de Monte, orador del rey de los romanos; cuarto, el duque de Urbitania. Los cardenales que asistían, Neapolitanus recitó el evangelio y la columna de una epístola; Johannes de Burgos, que estuvo solo, el evangelio griego de Argiropulos.... Después de la comida, se unieron los cantores de la capilla y cantaron delante de la Cámara del Papa, a puerta abierta; y el Papa, por la información nuestra, dio a cada uno de ellos un escudo del rey de Francia.

- 1.2.3.h) Dominica palmarum, ultima martii, Papa benedixit palmas in capella majori et distribuit eas more solito. Orator Venetus dedit aquam manibus Pape; cardinalis Regiensis celebravit missam, prefectus Urbis tenuit palmam ad dextris et D. Nicolaus, frater cardinalis s. Petri ad Vincula a sinistris: **diaconus capelle sub voce evangelii et duo cantores Hispani sub aliis vocibus, et bis cantarunt plures passionem ut annis superioribus, alia more solito.**<sup>67</sup>

Domingo de Ramos, 31/03/1504: el diácono de la capilla hizo la voz del evangelista y los dos cantores hispanos las otras voces, y cantaron dos veces todos la Pasión como en años anteriores, como era usual, y otras cosas más según era la costumbre.

- 1.2.3.i) Die veneris sancta, 5 aprilis, Papa venit pedester ad capellam cum cappa de scarlatto et mitra simplice: officium celebravit episcopus Cusentinus qui venit sine Papa ad parvam capellam cum sacramento, quod Papa portavit pedester ad capellam majorem. **Passionem cantavit diaconus capelle in voce evangeliste, et duo cantore qui in pulpito cantaverunt sub voce Christi et Judei et bis cantarunt in quatuor passionibus vel circa: sermonem fecit D. Thomas Phedra, canonicus Lateranensis.** Offertorium ascendit ad ducatos in auro octoginta: Papa obtulit, credo, ducatos quadraginta in auro et decem in carlenis; Ascanius decem ducatos at alii quinque. Habui in meam partem ducatos in auro decem et carlenos septem; totidem sociius [meus].<sup>68</sup>  
El 5 de abril de 1504, Viernes Santo. La Pasión fue cantada por el canónigo de la

---

<sup>66</sup> BURCHARD: *Johannis Burchardi Argentinensis...*, p. 308.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 345.

capella en la voz del evangelista, y dos cantores que cantaron en el púlpito la voz de Cristo y los judíos, y dos veces cantaron las cuatro pasiones más o menos: el sermón hecho por D. Thomas Phedra, canónigo lateranense.<sup>69</sup>1.2.3.j) Jovis sancti 20/03/1505 d. **Franciscus Guastaferro subdiaconus legit bullam anathematis latine, et cardinalis de Aragonia vulgari lingua. Cardinalis Agrigensis celebravit missam publicam; diaconus capelle dixit Passionem in voce evangelica, et duo cantores in aliis vocibus duabus, qui in pluribus locis bis cantaverunt prout in fine Alexandri fieri consuevit;** fratres minorum conventus Apostolorum [...] <sup>69</sup>1.2.3.k) Dominica, 1 junii [1505]: [...] Equitabit inter prefectum a dextris et episcopum Aquensem, oratorem regis Romanorum a sinistris; post eos episcopus Zamorensis a dextris et archiepiscopus Ebredunensis a sinistris; et habita est magna questio inter episcopum Redonensem et Michaellem Riccium, oratores regis Francie, et Franciscum de Royas, importunissimum oratorem regis Hispaniarum qui voluit equitare cum archiepiscopo, ut non cederet episcopo et Michaeli; percusserunt se cum cappellis; accesi ad eos et non potui concordare [...].<sup>70</sup> 1.2.3.l) Sabbato 28 junii [1505] vigilia apostolorum S. Petri et Pauli [...] Assistens fuit cardinalis s. Praxedis; D. Franciscus Guastaferus subdiaconus intonavit antiphonam. Dominica, festo apostolorum [...] celebravit missam solemnem more solito; assistens fuit cardinalis s. Praxedis; evangelium dixit cardenalís de Aragonia, epistolam D. Franciscus de Guastaferro subdiaconus, evangelium grecum D. Isatius Argyropolus, epistolam Demetrius Lucensis; primam aquam dedit D... (1); secundam orator regis Portugallie; tertiam senator; quartam D. Constantinus, capitaneus custodie palatii; et quia oratores regis Francie et Hispanorum volebant quilibet presentare unam chineam<sup>71</sup> pro censu regni Neapolitani, presumptio fuit de scandalo horrendo. Papa commisit capitaneo palatii quod non permetteret intrare palatium nisi personis predictorum oratorum cum chinea et quatuor pedestribus sine armis pro quolibet, quodque omnes postas palatii diligenter custodiret, ne per aliquam aliqui intrerent; et orator Hispanus, homo importunissimus, sine verecundia et facundia, conduxit chineam suam sub turri scalarum inter duas portas per quas Papa debebat descendere et

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 381.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 391-392.

<sup>71</sup> La etimología de la voz *chinea* tiene relación con el adjetivo «oscuro»: el Borgia cree que su nombre proviene de una especie de caballos de Asturias.

noluit inde recedere, quia capitaneus et gubernator Urbis noluerunt debitam diligentiam facere; quod intelligens Papa ascendit per scalam camere apostolice ad palatium, et per scalam magnam misit cardenalem s. Georgii ad recipiendum chineas albas sine sui et sedis apostolice et tertii juris prejudicio; et orator regis Hispanie legit unam longam cedulam protestationis; et archiepiscopus Ebredunensis sub brevibus verbis suam obtulit; quas ambas accepit camerarius, prout sibi commissum fuit.<sup>72</sup> 1.2.3.m. Veneris sancti, 10 aprilis, fecit officium in capella, Papa presente, cardinalis Gurcensis; orationem fecit generalis carmelitarum. Papa venit processionaliter pro sacramento, ipsum celebrante asociante. Passionem dixerunt, diaconus evangelium, diaconus capelle iudicem, et unus cantor Christum; et hi cantaverunt septem passus.<sup>73</sup>

10 de abril de 1506. El viernes santo, 10 de abril, hizo oficio en la capilla, con presencia del Papa, el cardenal Gurcense, hizo la oración general de los carmelitas. El Papa llegó en procesión según el sacramento, el mismo con un celebrante asociado. Leyeron la pasión, un diacono el evangelio, el diácono de la capilla el juicio y un solo cantor el Cristo, y estos cantaron los siete pasos.

## **Diario de Paris de Grassis. Pontificado de León X**

### **Apéndice 1.2.4. Andrea Adami, *Osservazioni per ben regolare***

**1.2.4.a)** León X en motupropio ordenó que los cantores recibieran de cada cardenal que celebra en la capilla cuatro ducados para cada misa en el lugar común de la colección. Desde los obispos asistentes y otros prelados dos ducados; imponiendo que no los podrían dar, ni que estos [deberían] recibir más cosas, bajo pena de excomunión, han perdido sus salarios de cada mes para que se apliquen a la Fábrica de San Pedro. En cuanto a la remuneración de los funerales de cardenales, que se observe [o que reciban] lo habitual,

<sup>72</sup> BURCHARD: *Johannis Burchardi Argentinensis...*, pp. 392-393.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 420.

<sup>74</sup> SHERR: «The Singers of the Papal Chapel...», pp. 262-263.

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 256 y 262.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>77</sup> SHERR: *Ibid.*, p. 263.

<sup>78</sup> BAV, Vat. Lat., vol. 12274, f. 120v. *Ibid.*, p. 262.

<sup>79</sup> Paride GRASSI: <https://archive.org/details/ildiariodileone00grasgoog><sup>80</sup> *Ibid.*,

<sup>80</sup> *Ibid.*,

<sup>81</sup> *Ibid.*,

<sup>82</sup> *Ibid.*,

<sup>83</sup> *Ibid.*,

sin poder recibir nada más, bajo pena de excomunión. Este breve se conserva en el Archivo Secreto Vaticano.

Leone X. per moto proprio ordinò che i Cantori ricevessero da ogni Cardinale che celebra in Cappella quattor ducati per ogni Messa, in luogo della Colazione solita. Da' Vescovi Assi-stenti, e da altri Prelati due ducati; Imponendo, che nè quelli potessero dare, nè questi ricevere cosa alcuna di più, sotto pena di scomunica, e perdita del salario di una mese da applicarsi alla Fabbrica di S. Pietro. Quanto poi agli Emulamenti delle Essequie de' Cardinali, che si osservasse il solito, senza poter ricevere cosa alcuna di più, sotto pena di scomunica. Questo Breve si conserva nell' Archivio Secreto Vaticano.<sup>84</sup>

**1.2.4.b)** El Sumo Pontífice (como hemos dicho más arriba en el Prefacio) siempre tuvo que adquirir para su capilla de los mejores sujetos de Europa, que conocían la deformidad de la música de aquellos tiempos, conocida como la deformidad de aquellos tiempos Música, empleando toda su habilidad para reducir en la mejor manera posible el verdadero estilo eclesiástico, intentando de vez en cuando nuevas composiciones, como prueba de esto está lo que leemos en el Diario di Paride de Grassi en el tiempo de León X, en el año de 1514, que en el Miércoles Santo los cantores de la capilla cantaron de una nueva manera el *Miserere*: el primer verso sinfonizando y el segundo alternando, y bien poco o nada era agradable, no porque estos hombres virtuosos deben de estar libres de elogios, habiendo hecho de su canto toda la necesaria diligencia. A partir de este ejemplo animado, los sucesores, dotados de la mejor habilidad y mejor gusto, han hecho pompa uno tras otro de un profundo saber, dejando tanta bella composición, que son el mayor lustre de nuestro archivo, y entre estos compositores dignos merece la altura de alabanza eterna nuestro ya compañero Gregorio Allegri, el cual con pocas notas, pero bien moduladas, y el mejor entendimiento ha compuesto el *Miserere*, que en dicho día se canta, mostrando la verdadera maravilla de nuestro tiempo, por ser concebido con proporciones tales que cautiva la mente de todo aquel que la escucha.

Li Sommi Pontefici (come abbiám detto di sopra nella Prefazione) hanno sempre procurato d'aver per la loro Cappella i migliori soggetti d'Europa, quali conosciuta la deformità della Musica di quei tempi, impiegorno tutta la loro abilità per ridurla nella

---

<sup>84</sup> Andrea ADAMI: *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della Cappella Pontificia tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie fatte da Andrea Adami da Bolsena tra gl'Arcadi Caricle Piseo Maestro della medesima Cappella, e benefiziato di S. Maria Maggiore sotto il glorioso pontificato di papa Clemente XI e dedicate alla Santità*. Italia, Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, 1711, pp. XXVI-XXVII. [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_oSdOXnRPsj0C](https://archive.org/details/bub_gb_oSdOXnRPsj0C) (consultado el 30/10/2016). Traducción propia.

miglior forma possibile, cercando di quando in quando con nuove composizioni il vero stile Ecclesiastico, come in prova di ciò si legge nel Diario di Paride de Grassi nel tempo di Papa Leone X, nell'anno 1514, che nel Mercordì Santo i Cantori della Cappella cantorno un nuovo *Miserere*, il primo Verso *Sinfonizando*, ed il secondo *Alternando*, e benché poco, o nulla fosse gradito, non per questo quei virtuosi Uomini deono esser privi di lode, avendo dal canto loro fatte tutte le necessarie diligenze. Da questo esempio animati i successori dotati di miglior abilità, e di miglior gusto, anno fatto pompa l'un dopo l'altro d'un profondo sapere, lasciando tante belle composizioni, che son il lustro maggiore del nostro Archivio, e tra questi degni compositori merita al par d'ong'altro una lode eterna il già nostro Compagno Gregorio Allegri, il quale con poche note, ma sì ben modulate, e meglio intese hà composto il *Miserere*, che in tal giorno ogn'anno si canta, reso in vero la meraviglia de nostri tempi, per esser concepito con proporzioni tali, che rapisce l'animo di chi l'ascolta.<sup>85</sup>

**1.2.4.c)** No hay duda de que este modo de cantar en falsobordón es antiquísimo, y existe cierta opinión de que se ha inventado en el mismo tiempo en que Guido Aretino compuso su sistema musical, como se muestran por varios antiguos falsobordones que se conservan en nuestro archivo, del cual nuestro Colegio diariamente se sirve. El Dentice ha compuesto sobre falsobordón, y Francisco Severi, cantor de nuestra capilla en el año de 1605. Publicó algunos impresos con salmos sobre los que componía falsobordone en todos los tonos eclesiásticos. Dejo al juicio de otros más eruditos que yo y que puedan dar mejor conocimiento, ya que por muchas dirigencias hechas en este sentido no he encontrado ninguna interpretación adecuada, ni me he advertido de quienes sabían hacerlo, ni de voz o de publicación de la cosa misma [falsobordón], ni de su significado.

Non v'ha dubio, che questo modo di cantare in Falsobordone è antichissimo, e vi è qualche opinione, che sia stato inventato nello stesso tempo, che Guido Aretino compose il suo Sistema Musicale, come ne fan fede diversi antichi Falsobordoni, che si conservano nel nostro Archivio, de' quali il nostro Collegio giornalmente si serve. Il Dentice hà composto sopra il Falsobordone, e Francisco Severi Cantore della nostra Capella nell'anno 1605. Diede alle stampe alcuni Salmi sopra i Falsobordoni di tutti i toni Ecclesiastici. Lascio al giudizio di altri più eruditi di me, il darne maggior contezza; giacchè per molte diligenze fatte su tal propòsito, non ho trovata nè più adeguata

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp. 36-37

interpretazione, nè chi abbia saputo, o in voce, o in stampa di cosa più propria, o del suo vero significato farmi avvertito.<sup>86</sup>

---

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 5-6.

# Nunca fué pena mayor

Segovia, Ms. s.s., f. 209

Johannes Urrede (fl. 1477)

A

*Expositio*

Motivo x

*Amplificatio*

First system of the musical score. It features three staves: Soprano (S), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Tenor and Bass staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The Soprano staff contains the lyrics: "Nun - ca - fué pe - na ma - - yor nin - tor - men - to". The Tenor staff contains the lyrics: "Me ha - ze a - ver por me - - yor la muer - te". The Bass staff contains the lyrics: "Me ha - ze a - ver por me - - yor la muer - te". The system is marked with a "6" above the Soprano staff and an "8" below the Tenor staff.

Motivo y

Second system of the musical score. It features three staves: Soprano (S), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The Tenor and Bass staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The Soprano staff contains the lyrics: "tan es - tra - ño que i - gua - - - le". The Tenor staff contains the lyrics: "y por me - nor da - ño que el tor - men - - - to". The Bass staff contains the lyrics: "y por me - nor da - ño que el tor - men - - - to". The system is marked with a "6" above the Soprano staff and an "8" below the Tenor staff.

*Peroratio*

Third system of the musical score. It features three staves: Soprano (S), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The Tenor and Bass staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The Soprano staff contains the lyrics: "con el do - lor lor. que rre - çi - bo del". The Tenor staff contains the lyrics: "con el do - lor lor. que rre - çi - bo del". The Bass staff contains the lyrics: "con el do - lor lor. que rre - çi - bo del". The system is marked with a "12" above the Soprano staff and an "8" below the Tenor staff.

Fourth system of the musical score. It features three staves: Soprano (S), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The Tenor and Bass staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The Soprano staff contains the lyrics: "en - ga - - - ño.". The Tenor staff contains the lyrics: "en - ga - - - ño.". The Bass staff contains the lyrics: "en - ga - - - ño.". The system is marked with a "17" above the Soprano staff and an "8" below the Tenor staff.



B

*Copla*

21

S  
T  
B

Y En ques - te co - no - ç i - m i e n - # - to Motivo z

En pen - sar el pen - sa - m i e n - # - to

En pen - sar el pen - sa - m i e n - # - to

Motivo z

27

S  
T  
B

ha - ze ser mis - di - as tris tes. que por a - mo - res me dis - tes.

ha - ze ser mis - di - as tris tes. que por a - mo - res me dis - tes.

ha - ze ser mis - di - as tris tes. que por a - mo - res me dis - tes.

# *Adieu mes amours*

Josquin des Prez (c. 1450-1521)  
Biblioteca Casanatense Ms 2856 (c. 1480)

S A T B

First system of the musical score. It consists of four staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The Soprano staff begins with a treble clef and a 3/2 time signature. The Alto, Tenor, and Bass staves begin with a treble clef and a 3/2 time signature. The Soprano staff contains a melody of eighth and quarter notes. The Alto staff contains a melody of quarter and eighth notes. The Tenor and Bass staves contain a melody of quarter and eighth notes. The system ends with a double bar line.

9 S A T B

Second system of the musical score, starting at measure 9. It consists of four staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The Soprano staff begins with a treble clef and a 3/2 time signature. The Alto, Tenor, and Bass staves begin with a treble clef and a 3/2 time signature. The Soprano staff contains a melody of eighth and quarter notes. The Alto staff contains a melody of quarter and eighth notes. The Tenor and Bass staves contain a melody of quarter and eighth notes. The system ends with a double bar line.

15 S A T B

Third system of the musical score, starting at measure 15. It consists of four staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The Soprano staff begins with a treble clef and a 3/2 time signature. The Alto, Tenor, and Bass staves begin with a treble clef and a 3/2 time signature. The Soprano staff contains a melody of eighth and quarter notes. The Alto staff contains a melody of quarter and eighth notes. The Tenor and Bass staves contain a melody of quarter and eighth notes. The system ends with a double bar line.

21

S

A

T

B

This system contains measures 21 through 27. The Soprano (S) part begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 24. The Alto (A) part also uses a treble clef and one flat, with a similar melodic line. The Tenor (T) part uses a treble clef and one flat, with a mostly static line of whole and half notes. The Bass (B) part uses a bass clef and one flat, providing a harmonic foundation with half and whole notes, including a flat sign in measure 27.

28

S

A

T

B

This system contains measures 28 through 33. The Soprano (S) part continues its melodic line with eighth and quarter notes. The Alto (A) part features a more active line with eighth and quarter notes, including a sharp sign in measure 30. The Tenor (T) part uses a treble clef and one flat, with a line of half and whole notes. The Bass (B) part uses a bass clef and one flat, with a line of half and whole notes.

34

S

A

T

B

This system contains measures 34 through 40. The Soprano (S) part continues its melodic line with eighth and quarter notes, including a sharp sign in measure 37. The Alto (A) part features a more active line with eighth and quarter notes. The Tenor (T) part uses a treble clef and one flat, with a line of half and whole notes. The Bass (B) part uses a bass clef and one flat, with a line of half and whole notes.

41

S

A

T

B

This system contains measures 41 through 47. The Soprano (S) part begins with a half note G4, followed by a dotted half note A4, and then a quarter note B4. The Alto (A) part starts with a half note G4, followed by a dotted half note A4, and then a quarter note B4. The Tenor (T) part has a half note G4, followed by a dotted half note A4, and then a quarter note B4. The Bass (B) part has a half note G3, followed by a dotted half note A3, and then a quarter note B3. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

48

S

A

T

B

This system contains measures 48 through 53. The Soprano (S) part begins with a half note G4, followed by a dotted half note A4, and then a quarter note B4. The Alto (A) part starts with a half note G4, followed by a dotted half note A4, and then a quarter note B4. The Tenor (T) part has a half note G4, followed by a dotted half note A4, and then a quarter note B4. The Bass (B) part has a half note G3, followed by a dotted half note A3, and then a quarter note B3. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

54

S

A

T

B

This system contains measures 54 through 59. The Soprano (S) part begins with a half note G4, followed by a dotted half note A4, and then a quarter note B4. The Alto (A) part starts with a half note G4, followed by a dotted half note A4, and then a quarter note B4. The Tenor (T) part has a half note G4, followed by a dotted half note A4, and then a quarter note B4. The Bass (B) part has a half note G3, followed by a dotted half note A3, and then a quarter note B3. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

**APÉNDICE 5. CLÁUSULAS DE LA CAPILLA MUSICAL DEL SANTO SEPULCRO FUNDADA EN 1545 POR EL IV CONDE DE UREÑA, JUAN TÉLLEZ-GIRÓN.<sup>87</sup>**

Algunas cláusulas de la fundación que hizo el IV Conde de Ureña en su capilla del Santo Sepulcro de una Capilla de música, cuyo documento está todo escrito de puño y letra del fundador.

»Pues que es costumbre loada y aprobada aya en las Iglesias que las puedan sostener música de voces y de instrumentos para solenizar las festividades justa cosa y conforme á razón parece que en esta capilla se canten las fiestas y se tañan unas vísperas y al día siguiente una misa y no mas y que las misas de viernes y lunes se digan con solenidad y con cerimonias y para ello he acordado pues hay entre los capellanes buena voz de contralto y buena voz de tenor dar orden como la capilla tenga un tiple clérigo o por lo menos que sea ordenado de evangelio y un contrabajo también clérigo y dos mochadlos de buenas voces y un maestro de capilla que ordene y registre lo que se a de cantar y un tañedor de órganos á los cuales la capilla dé y pague sus salarios y partidos y ayudas de costas en esta forma.

»Que á Juan Trillo se le den de ayuda de costa pues tiene partido de capellan sobre su partido seis mil mrs. porque cante su contralto cuando el maestro de capilla se lo encomendare y le convidare para que ayude con su voz.

»Que a Pedro Gallardo se le den de ayuda de costa pues tiene partido de capellan seis mil mrs. porque cante &.

»Que á Anton Diaz capellan de coro de la Iglesia mayor se le den diez mil nirs. por contrabaxo de la capilla del Sto. Sepulcro.

»Que la capilla del sepulcro procure y busque dos mochachos de buenas voces que sepan canto de organo aunque poco sea, lo que bastare para ayudar á unas vísperas y á una misa y a cada uno de ellos dará ocho mil mrs. por cantorcillos.

»Que la capilla dé salario á Xoval. Villacarbín por maestro de capilla para que administre y rija el facistol y cuando fuere día que se ha de cantar pues lo hace muy acerdamente y.... sin dar codazos ni palmadas en el libro como lo acostumbran hacer otros

---

<sup>87</sup> Véase el documento entero en Antonio M<sup>a</sup> ARIZA MONTERO-CORACHO: *Bosquejo biográfico de Don Juan Téllez Girón, IV Conde de Ureña*. Ayuntamiento de la villa de Osuna, Imprenta de Eulogio Trujillo, 1890, pp. 49-51. Véase el impreso en la web [http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo\\_imagenes/imagen\\_id.cmd?idImagen=5010404](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen_id.cmd?idImagen=5010404) (consultada el 10/03/2017).

maestros de capilla desconsertados y de mal oído el cual dicho salario será doce mil mrs. en cada año al dicho maestro por su magisterio.

»Que la Capilla busque un tiple que no sea capado por que todos cantan de mala gana sino que sea tiple mudado y que tenga gentil voz y cante de buen aire y se menee con gracia y con algunos quiebros en la voz ya que no tenga garganta, el cual dicho tiple siendo buena pieza se le disimularán estas faltas y defectos que van declarados que son los siguientes.

»Que no tenga mucho cuerpo de voz ni muy llena ni voz larga para cantar en veinte puntos.

»Que no tenga muy alta voz porque en la capilla del Sepulcro no se ha de cantar con posturas extremas sino movidas hasta quince puntos no mas y por esto se sufre que siendo gentil cantor pase aunque no tenga demasiado alto; que aunque no sea muy diestro ni gran cantante medianamente se pasará con él.

El partido que le señaló fué de treinta mil mrs. cada año. Al tañedor de organos le señaló treinta y siete mil mrs. al año. Fija las multas en que incurrirán los que falten a sus obligaciones.

Determina todas las fiestas en que la capilla de música debe actuar.

Determina que no se ha de cantar música extranjera y fija las composiciones que se han de ejecutar con el nombre de los maestros, que entre otros son Peñalosa, Escobar, Pastrana, Basurto, P.º de Porto, Anton Marlete, Castilaja, Morales, y Moton.

Ultimamente determina que en una tabla se fijen en el coro las obligaciones de la capilla de música.









UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA

# FRANCISCO DE PEÑALOSA (CA. 1470-1528) Y LAS MISAS EN SUS DISTINTOS CONTEXTOS

Tesis doctoral  
María Elena Cuenca Rodríguez  
Volumen II - II



Madrid, 2017

Dirigida por:  
Javier Suárez-Pajares  
Tess Knighton



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA



**FRANCISCO DE PEÑALOSA (CA. 1470-1528)**  
**Y LAS MISAS EN SUS DISTINTOS CONTEXTOS**

Tesis para optar al grado de doctor en Musicología,  
mención «Doctorado internacional», presentada por:

María Elena Cuenca Rodríguez

VOLUMEN II - II

Dirigida por:

Dr. Javier Suárez-Pajares

Dra. Tess Knighton

Madrid, 2017



## VOLUMEN SEGUNDO

### Índice

Criterios de edición	5
Aparato crítico	7
Edición	11
Misa <i>Nunca fue pena mayor</i>	13
Misa <i>Por la mar</i>	55
Misa <i>Del ojo</i> (E-Tz 2/3)	113
Misa <i>Del ojo</i> (P-Cug 12)	171
Misa <i>Ave Maria Peregrina</i>	223
Misa <i>Rex Virginum</i>	279
Melodía <i>L'homme armé</i>	317
Misa <i>L'homme armé</i>	319
Misa <i>Adieu mes amours</i>	361
Misa ferial (E-Tz 5)	403
Kyrie (BarcOC 5)	407
Kyries de Peñalosa. Gonzalo de Baena: <i>Arte novamente inventada pera aprender a tañer</i> (1540)	411
Kyrie de <i>Missa Fortuna desperata</i> («Periquin»)	415
Sanctus y Agnus Dei de la misa <i>Rex Virginum</i> de Pedro de Escobar	423


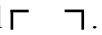


## CRITERIOS DE EDICIÓN

La presente edición se ha realizado desde una perspectiva crítica con un doble objetivo: ser la base del trabajo analítico producido en esta tesis y, por otro lado, permitir la interpretación para la difusión del repertorio de las misas de Francisco de Peñalosa, así como de otros compositores hispanos. Por tanto, se han tomado criterios de edición mixtos que han permitido ejecutar satisfactoriamente ambos propósitos.

- Al inicio de cada movimiento o en los aumentos de la plantilla se ha añadido el *incipit* en los valores originales de la notación blanca mensural junto con el *ambitus* marcado entre la armadura y el signo del compás.
- En los movimientos Gloria y Credo se ha añadido la entonación acorde al material que cita la misa o al modo en el que se encuentre.
- Los valores de las notas se han reducido a la mitad; de tal manera, la breve es igual a una redonda en esta edición. Los compases más comunes son 3/2, 2/2 o bien, como ocurre en el Credo de la misa *Por la mar*, 6/2 con la mensuración O2 –que se deberá interpretar con la mínima como unidad de subdivisión y con la agrupación temporal de agrupaciones 3/2 + 3/2.
- Los cambios en los signos de mensuración se han incluido encima de cada voz, así como la correspondencia temporal entre la anterior y posterior proporción.
- Con el fin de suprimir las ligaduras que entorpecen el análisis de las líneas contrapuntísticas, se han propuesto barras de compás discontinuas que permiten mantener las figuras originales que excedan el valor del compás.
- Como se ha indicado en los análisis, las misas *Ave Maria Peregrina* y el Gloria de la misa *Rex Virginum* se encuentran con la disposición de claves altas. Por tanto, siguiendo las reglas de la tratadística, en la primera misa se ha transportado toda la misa una cuarta descendente y se ha suprimido el *b* de la armadura; en la segunda (al no llevar ninguna alteración como *causa instrumentalis*), se ha hecho el mismo transporte y se ha añadido el *Fa#* en la armadura.
- Los textos anotados en el manuscrito han sido transcritos en cursiva, generalmente al inicio del movimiento y en la respectiva voz a la que acompaña (por ejemplo, el caso de los cánones o bien la indicación del texto de la canción que cita).
- Se ha respetado la puntuación de las oraciones latinas y se ha normalizado el uso de algunas grafías latinas como *i = j*, *u = v*. Los nombres propios y la mención a

la divinidad irán en mayúsculas, como se muestra en las reglas del latín. A su vez, se completarán las supresiones y abreviaturas.

- La alineación del texto ha seguido las reglas marcadas por los expertos, desarrolladas en el capítulo 5. Como los restantes manuscritos de la época, la alineación en el manuscrito es completamente inexacta en los movimientos más silábicos y las repeticiones textuales no aparecen en los más melismáticos. Por tanto, todas las adiciones textuales se han marcado en cursiva.
- Las ligaduras se muestran con el símbolo  y la coloración con corchetes al inicio y al final .
- Los errores contrapuntísticos evidentes se han corregido con la resolución musical más adecuada para el estilo de la polifonía ibérica; la omisión de algún fragmento musical, como el único caso de la misa *Adieu mes amours* (Agnus Dei II), se ha completado con una alternativa editorial, dejando la libertad interpretativa de cantarla o no a la agrupación que se interese en la edición.
- Cuando las notas accidentales aparecen en el manuscrito, se han añadido en su posición normal (delante de las notas); cuando son adiciones que tienen que ver con el uso de la *musica ficta*, se han añadido encima de la nota. En ambos casos, la alteración se anula en el cambio de compás. Las reglas tomadas para la *musica ficta* se han extraído de los diferentes estudios que se basan en tratados europeos, ya expuestos en el capítulo 5.
- La corrosión de la tinta en la misa *Rex Virginum* (E-Tz 2-3, ff. 200v-209r), sobre todo en los primeros pautados de las voces *superius* y *altus* en los movimientos Kyrie y Gloria, ha dificultado mucho su transcripción, por lo que se han intuido las líneas melódicas totalmente borradas.



## APARATO CRÍTICO<sup>1</sup>

### Misa *Nunca fue pena mayor*

MOVIMIENTO	C. / CC.	VOZ	OBSERVACIONES
KYRIE	8-9	A	(CP) Do: Min. con puntillo / Si, La, Sol: Sm.
	55	B	(E) Do: Min. / en lugar de Re: Min.
GLORIA	24-34	S	(CP) Silencio de 1 Sb, 2 Br, 2 Sb.
CREDO	28-30	S	(CP) La: Sb / Sol, La, Do: Min / Si Sb.
	118-119	B	(E) Sol, Do: Min / en lugar de Sol, Re: Min.
SANCTUS	1-2	S	(CP) Mi: Sb / Sol: Br / La: Sb.
	54	S	(E) Calderón omitido (se añade en la edición).
	52	B	(E) Calderón omitido (se añade en la edición).

### Misa *Por la mar*

MOVIMIENTO	C. / CC.	VOZ	OBSERVACIONES
KYRIE	5	T	(E) Fa: Sb en lugar de Fa Sb con puntillo.
GLORIA	16-17	S	(CP) La: Min / Re: Min. con puntillo.
	23	S	(CP) Re: Min. Con puntillo / Mi: Sm / Fa: Min.
	36	S	(CP) Fa: Min. Con puntillo / Sol, La, Si: Sm.
	88	S	(E) Silencio de Sb en lugar de silencio de Min.
CREDO	3	S	(CP) Fa, Mi: Min.
	100	A	(CP) Do, Si, la: Sm / Si, La: Min. / Do: Sb.
	110	A	(CP) Silencios de Sb y Min.
	112	A	(E) Si, Do, Re, Do, Si, Do: Min. En lugar de Si, Do, Re, Do, Do, Si.
	123-124	B	(E) Re: Br / Do: Sb, en lugar de Re: Br. / Do: Sb con puntillo.
	124-125	A	(CP) Sol, Fa: Sm / Mi: Br.
	126	Todas	Cambio compás de 6/2 a 4/2 para cuadrar la <i>finalis</i> en el tactus final.
	134	A	(CP) Silencio de Sb, Do: Sb.
	135	B	(E) Mi, Mi: Min. en lugar de Mi, Fa: Min.
	141	T	(E) Fa, Sol: Br en lugar de Fa, Sol: Sb.
SANCTUS	10	B	(CP) Do, Si: Sm / La: Min.
	17	A	(CP) Si: Min. con puntillo / La: Sm.
	23	Todas	(E) Calderón en tenor. Se añade de forma auxiliar en las otras voces.
	42	A	(CP) La: Min / Sol, Fa: Sm.
	126	B	(E) Fa, Mi: Sm / Re: Min. / Fa: Min con puntillo en lugar de Fa, Mi: Sm / Fa: Min con puntillo
AGNUS DEI	43-44	S	(CP) Fa, Re, Mi, Do: Min.

<sup>1</sup> Aparte de las abreviaturas mencionadas en el primer volumen, para el aparato crítico se añade: L (longa), Br (breve), Sb (semibreve), Min (Mínima), Sm (semimínima), F (fusa). Cuando existe corrosión del papel por la tinta y se aclaran en el aparato crítico las notas que se indican, se señala esta causa como CP (corrosión del papel); cuando se trata de un error contrapuntístico se resalta con la sigla E.

Misa *Del ojo* (E-Tz 2-3)<sup>2</sup>

MOVIMIENTO	C. / CC.	VOZ	OBSERVACIONES
GLORIA	136-137	B	(E) Sol: Br / Fa, Do: Sb / Re: Br (ennegrecidas) en lugar de Sol: Br / Mi, Do: Sb / Re: Br (ennegrecidas)
CREDO	189	A	(E) La: Sm / Si: Min. en lugar de La: Sm / Do: Min.
SANCTUS	6-7	S	(CP) Si, La, Sol: Sm. La: Min.
	9	T	(CP) Silencio de Br.
	153	B	(CP) La: Min. / Do: Min. con puntillo.
	190	A	(CP) La, Do, Si: Min.

Misa *Ave Maria peregrina*

MOVIMIENTO	C. / CC.	VOZ	OBSERVACIONES
GLORIA	75	S	(E) Re, Mi: Sm en lugar de Re, Mi: F.
	153	S	(E) Mi: Sb con puntillo / Do: Min en lugar de Mi: Sb con puntillo / Re: Min.
CREDO	59-60	A	(CP) La: Br (ennegrecida y perfecta), silencio de Sb.
	158-159	S	(E) Sib, La: Sb / Fa, Sol: Min / Mi: Sb en lugar de Sib: Sb / La, Fa: Min / Sol, Mi: Sb
	189	S	(E) La, Re, Fa: Min en lugar de La, Mi, Fa: Min.
	207	T	(E) La, La: Min / Re: Sb en lugar de La, La, Re, Mi: Min.
	218	B	(E) Re: Min, dos silencios de Min, Re: Min en lugar de Re: Min, un silencio de Min, Re: Min
	241	A	(E) Do: Sb con puntillo en lugar de Do: Sb sin puntillo.
SANCTUS	96	T	(E) Mi: Br con puntillo en lugar de Mi: Br.
	111	B	(E) Sol: Sb con puntillo en lugar de Sol: Sb.
AGNUS DEI II	17-18	S	(E) Do: Sb, silencio de Sb y Do: Sb, Re: Br (con ennegrecimiento) en lugar de Re: Sb, silencio de Sb y Do, Re: Br (con ennegrecimiento).
	11	A	(E) Re: Sb / Re, Re: Min en lugar de Re: Sb con puntillo / Re, Re: Min.

Misa *Rex Virginum*

MOVIMIENTO	C. / CC.	VOZ	OBSERVACIONES
GLORIA	38	S	(E) Re, Mi, Fa, Fa, Sol: Sb en lugar de Re, Mi, Fa, Sol.
	86	A	(CP) Silencio de Sb y Si: Sb.
	109	A	(CP) Silencio de Sb y Mi: Sb.
	85-96	S	(CP) Sección reconstruida.
	112-114	A	(CP) La: Sb; Sol, Fa: Sm; Mi, Sol: Br; Fa, Mi: Sm; Re: Sb.
	119	A	(E) Mi, Mi: Min; Re, Mi, Fa, Sol: Sb en lugar de Si, Do: Min. Re, Mi, Fa, Mi: Sb.

<sup>2</sup> El manuscrito 12 de Coimbra que contiene la misa *Del ojo* es más preciso tanto en la alineación de la letra como en la transcripción del contrapunto. Observense las diferencias entre la versión de Coimbra y la de Tarazona para esta misa expuestas en el capítulo 2.

CREDO	120-121	S	(E) La, Do: Sb en lugar de Si, Do: Sb.
	189-190	A	(CP) Sección reconstruida.
	1-8	S	(CP) Sección reconstruida.
	174	S	(CP) Mi: Sb, silencio de Sb
	205	A	(CP) Si, Si: Min. La: Sb.
	211	S	(CP) La: Sb, silencio de Min, La: Sb.
	215	S	(E) Mi, Re: Min, silencio de Sb en lugar de silencio de Br.
SANCTUS	1-34	S	Canon original y retrogradado.

### Misa *L'homme armé*

MOVIMIENTO	C. / CC.	VOZ	OBSERVACIONES
KYRIE	14-15	Todas	Cambio a <i>tactus</i> binario para cuadrar cadencia.
CREDO	100-102	Todas	(E) Calderones solo en el tenor. Se eliminan en la edición por el tipo de cadencia y la falta de calderones en las restantes voces.
SANCTUS	116	A	(E) Longa que dura hasta el fin de la sección «Osanna»
AGNUS DEI I	84-100	S	(E) Se han ajustado L y Br para que coincida el contrapunto. Sol: L; 11 silencios de Br; Re: L.

### Misa *Adieu mes amours*

MOVIMIENTO	C. / CC.	VOZ	OBSERVACIONES
GLORIA	28	A y B	Signum Congruentiae sin significado aparente.
CREDO	19	T	(E) Sol, Re: Sb, en lugar de Sol, Do: Sb.
	57	S	(E) Sol, Fa, Fa: Min; Silencio de Sm en lugar de Sol, Fa: Min; Silencio de Sm
	61-62	B	(E) Sección reconstruida para que cuadre el contrapunto.
	149-150	S	(E) Sol, La, La, Si: Sb en lugar de Sol, La Si: Sb.
	149	B	(CP) Re: Min con puntillo, Mi: Sm.
	156-157	S	(E) La, La, Si: Min, La: Sb en lugar de La, La, Si, La: Min.
SANCTUS	164	B	(CP) Re, Mi, Do: Sm.
	26	A	(E) Mi: Sb; Re: Sb con puntillo en lugar de Re: Sb, Re: Sb con puntillo.
AGNUS DEI I	50	S	(E) Re: Min; Do: Sm en lugar de Re, Do: Min.
	13-14	A	(CP) Fa: Min; Sol: Sm; La, Sol: Min, Fa: Sm, Sol, Mi: Sb.
	15-16	A	(CP) Re: Br, silencio de Sb.
	18-19	S	(CP) Sol: Min; Fa: Sm; Mi, Re, Do: Min; Silencio de Sm; Re: Sm; Fa, Mi, Re: Min.
AGNUS DEI II	18	B	(E) Repetición del compás anterior para cuadrar contrapunto.
	1-41	B	(E) Canon invertido desde la 4ª descendente; sin rúbrica en el manuscrito.
	19	A	(E) Mi: Min con puntillo; Re, Do, Si, La, Sol: Sm en lugar de Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Sol: Sm.

	27-29	S	(CP) (E) Re: Min. con punt.; Mi: Sm; Fa: Min; Sol: Min con punt. Mi: Sm; La: Min con punt. Mi: Sm; La: Min con punt.; Sol: Sm; Sol: Sb; Fa: Min; Sol: Sb.
	32	A	(E) El copista omite la música desde el cuarto pautado. Se añade una alternativa editorial.
	41	B	(E) Se añade <i>finalis</i> en Sol para concluir bien la cadencia.

## **EDICIÓN**



# Kyrie

Francisco de Peñalosa (ca. 1470 - 1528)

7

S  
- - - - son, Ky - - -

A  
- - son, Ky - ri - - e e -

T  
e e - lei - son, Ky - ri -

B  
- - - - son, Ky - ri - e

10

S *ri - - - e - - - e - - - lei -*

A *lei - son, Ky - ri - e e - lei - - son,*

T *e - e - - lei - - - son, Ky -*

B *e - lei - - - son, Ky - ri - e*

13

S *- son, Ky - ri - - -*

A *Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -*

T *- - - ri - e Ky - ri -*

B *e - lei - - - son, e - lei - son, Ky -*

16

S *e e - lei - - - - -*

A *e - e - lei - - - son, Ky - ri - e*

T *- e e - lei - - - son, e - lei -*

B *- - ri - e e - lei - - - son, Ky - ri - e*



19

S *son.*

A *e - lei - son.*

T *son. \_\_\_\_\_*

B *e - lei - son.*

21 C2

S Chri -

A Chri - ste e - lei - son, \_\_\_\_\_ Chri -

B Chri - ste e - lei - son, \_\_\_\_\_ Chri - ste e - lei -

[Tenor tacet]

27

S *ste e - lei - son, \_\_\_\_\_ Chri - ste e -*

A *- - ste e - lei - son, Chri - -*

B *son, Chri - - - - ste \_\_\_\_\_*

31

S *lei - son, Chri - ste*

A *ste e - lei son, e - lei son,*

B *e - lei son,*

36

S *Chri - ste e - lei -*

A *Chri - ste Chri - ste e -*

B *Chri - ste e - lei son, Chri -*

41

S *son, Chri -*

A *lei son, e - lei son, Chri - ste*

B *ste e - lei son, Chri -*

46

S *ste e - lei son, Chri - ste e - lei -*

A *e - lei son, Chri - ste e -*

B *ste e - lei son,*

51

S *son, e lei - - -*

A *lei - - - son, e lei - -*

B *Chri - ste e lei - son, Chri - - -*

55

S *son, Chri - - - ste e lei - -*

A *son, Chri - - - ste e lei - -*

B *ste e lei - son, Chri - - -*

59

S *son.*

A *son.*

B *ste e lei - - - son, \_\_\_\_\_*

63

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

A Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

T Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e

67

S ri - e e - lei -

A - son, Ky - ri - e e -

T Ky - ri - e e -

B lei - son, — Ky - ri - e e -

70

S son, Ky - ri - e —

A lei - son, Ky - ri - e e -

T lei - son, Ky - ri -

B lei - son, Ky - ri - e e -

73

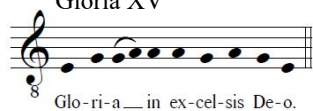
S *e - lei - - - son, e - lei - son.*

A *- - - lei - - - son, e - lei - son.*

T *e e - lei - son, e - lei - son.*

B *lei - son, — e - lei - - - son.*

## Gloria XV



## Gloria

S Nun - ca

A

T Et in ter - ra pax ho - mi - ni -

B Et in

6

S fue pe - na Et in

A Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - ne

T bus bo - ne

B ter - ra pax ho - mi - ni -

11

S ter - ra pax pro - pter

A vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus

T vo - lun - ta - tis.

B bus bo - ne vo - lun - ta - tis. Lau -

16

S ma - gnam glo - ri - am tu -

A te. Be - ne - di - ci -

T Lau - da - mus te. Be - ne - di -

B da - mus te. Be -

21

S - - - - - am.

A - - - - - mus te. A - do - ra - mus te.

T ci - - - - - mus te. A - do -

B ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus

26

S

A Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti -

T ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi -

B te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

31

S

A

T

B

Do -

as a - gi - mus ti -

mus

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro -

36

S

A

T

B

mi - ne De -

bi pro - pter ma - gnam glo - ri -

pter ma - gnam

41

S

A

T

B

us, Rex ce -

am tu - am. Do - mi - ne

Do - mi - ne De - us, Rex ce -

Do - mi - ne De - us, Rex ce - le -



46

S le - - - stis, De -

A 8 De - us, Rex ce - le - stis, De -

T 8 le - stis, De - us Pa - ter

B stis, De - us Pa - - - ter

51

S us Pa - ter o - mni - po -

A 8 - - us Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi -

T 8 o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li

B o - mni - po - tens. Do - mi - ne

56

S tens. Do - mi - ne Fi - li u -

A 8 li u - ni - ge - - -

T 8 u - ni - - - ge - ni -

B Fi - - - - li

61

S  
ni - ge - ni - te, — Je - su Chri -

A  
ni - - - - - te, Je -

T  
- - - - - te, Je - - - - - su Chri -

B  
Je - - - - - su —

66

S  
- - - - - ste.

A  
su Chri - - - - - ste.

T  
- - - - - ste.

B  
Chri - - - - - ste.

(♩ = ♩)

70

S  
Do - mi - ne De - us, — A - - -

A  
Do - mi - ne De - us, A - gnus — De -

T  
Do - mi - ne De - us, A - gnus —

B  
Do - mi - ne — De - - - - us, A - gnus

74

S gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

A *8* - - - i, Fi - li - us Pa -

T *8* De - i, Fi -

B De - - - i, Fi - li - us Fi - li -

78

S Fi - - - li - us Pa - tris.

A tris. Fi - li - us Pa - - - tris.

T *8* li - - - us Pa - - - tris.

B - - - us Pa - - - tris.

(o = o)

82

S Qui tol - - - lis

A *8* *C2* Qui - - - tol - lis pec - ca - ta -

T *8* *C2* Qui tol - lis pec - ca - ta

B *8* *C2* Qui tol -

87

S pec - ca - ta mun - - - di,

A mun - - - di, mi - se - re - re no -

T mun - di, mi - se - - - re - re no -

B lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re

92

S mi - - - se - re - re

A - - - bis. *Qui tol -*

T - - - bis. *Qui tol - lis pec - ca - ta*

B no - bis.

97

S no - - - - -

A lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe

T mun - - - di,

B su - sci - - - pe de - pre - ca - ti -

102

S

- - bis. Qui

A

8 de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se -

T

8 su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

B

o - nem no - stram.

107

S

tol - lis pec - ca -

A

8 - des ad de - xte - ram Pa - tris, mi -

T

8 Qui se - des ad de - xte - ram Pa - tris,

B

Qui se - des ad de - xte - ram

112

S ta mun - - - di, de -

A se - re - re no - bis. mi - se - re - re mi -

T mi - se - re - re \_\_\_\_

B mi - se - re - re no - - -

117

S pre - ca - - - tio - nem

A 8 se - re - re no - - - bis. Quo - ni - am

T 8 no - - - bis. Quo -

B bis. Quo - ni - am tu so - lus

122

S

A 8 tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi -

T 8 ni - am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu

B san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so -

127

S Tu so - lus san - - -

A 8 nus. Tu so - lus Al - tis - - - si - - -

T 8 so - lus Al - tis - - - si - - -

B lus Al - tis - si - - - mus,

132

S  
ctus. Tu so - lus Do - mi -

A  
8 mus, Tu so - lus Al - tis - si -

T  
8 mus, Al - tis - si - - - - mus,

B  
Tu so - lus Al - tis -

137

S  
nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je -

A  
8 - - - - mus, Je - - - -

T  
8 Je - su Chri -

B  
- si - mus, Je - - - - su Chri -

142

S  
- su Chri - - - - ste,

A  
8 su Chri - ste, Je - su Chri - - - - ste,

T  
8 - - - - ste,

B  
- - - - ste, Je - su Chri - ste,

(♩ = ♩)

148

S Cum San - cto Spi - ri - tu in glo -

A Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - glo -

T Cum San - cto Spi - ri - tu in glo -

B Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri -

153

S - ri - a De - i Pa - tris. A -

A ri - a De - i Pa - tris.

T ri - a glo - ri - a De - i Pa -

B a De - i Pa -

157

S - men. A - men. A - men.

A A - men. A - men.

T tris. A - men. A - men.

B tris. A - men. A - men.



# Credo

Pa - trem o - mni - po - ten - tem, o - mni - po - ten -

Pa - trem o - mni - po - ten - tem, o - mni -

Pa - trem o - mni - po - ten -

tem, fa - cto - rem ce -

po - ten - tem, fa - cto - rem

fa - cto - rem ce -

tem, o - mni - po - ten - tem, fa - cto -

li et ter - re, vi - si - bi - li - um o - mni -

ce - li et ter - re, vi - si - bi - li - um o - mni -

li et ter - re, vi - si - bi - li - um o - mni -

rem ce - li et ter - re, vi - si - bi - li - um o - mni - um

16

S um et in - vi - si - bi - li - um.

A um et in - vi - si - bi - li - um.

T um et in - vi - si - bi - li - um. Et in u -

B et in - vi - si - bi - li - um.

21

S Fi - li - um De -

A Fi - li - um De - i

T num Do - mi - num Je - sum Chri - stum,

B Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi - li - um

26

S i u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na -

A u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na - tum

T an - te o - mni -

B De - i u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na -

31

S  
- tum an - te o - mni - a se - cu - la.

A  
8 an - te o - mni - a se - cu - la. De - um de De -

T  
8 a se - cu - la.

B  
tum an - te o - mni - a se - cu - la. De - um de De - o,

36

S  
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve -

A  
8 o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

T  
8

B  
lu - men de lu - mi - ne,

41

S  
rum de De - o ve - ro.

A  
8 De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, con -

T  
8 Ge - ni -

B  
De - o ve - ro. Ge - ni - tum,

46

S Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - subs - ta - nti - a - lem Pa -

A subs - ta - nti - a - lem Pa - tri: per \_\_\_\_\_ quem \_\_\_\_\_ o -

T tum, non \_\_\_\_\_ fa - ctum,

B non fa - ctum, con - subs - ta - nti - a - lem Pa - tri:

51

S - tri: per quem o - mni - a

A mni - a \_\_\_\_\_ fa - cta \_\_\_\_\_

T per quem o - mni - a \_\_\_\_\_ fa - cta

B per \_\_\_\_\_ quem o - mni - a fa -

56

S fa - cta \_\_\_\_\_ sunt.

A sunt.

T sunt.

B cta Om - nia fa - cta sunt. \_\_\_\_\_

61 [Tenor et Bassus tacent]

S Qui pro - pter nos ho - mi - nes et pro - pter

A Qui pro - pter nos ho - mi - nes et pro - pter no -

66

S no - stram sa - lu - tem de - scen -

A stram sa - lu - tem de - scen - dit de

71

S dit de - ce - - - - - lis.

A ce - - - - - lis.

75 C2

S Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San -

A Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu

T Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu

B Et in - car - na - tus est de

80

S  
cto ex Ma - ri - a Vir - gi -

A  
San - - - cto ex Ma - - - ri - a

T  
San - cto ex Ma - ri - a

B  
Spi - ri - tu San - - - cto ex Ma - ri - a

84

S  
ne:

A  
Vir - gi - - - ne:

T  
Vir - gi - - - ne:

B  
Vir - - - gi - - - ne:

88

S  
et ho - mo fa - ctus est.

A  
et ho - mo fa - - - ctus est.

T  
et ho - mo fa - - - ctus est.

B  
et ho - mo fa - - - ctus est.

94

S  
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub

A  
8 Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub

T  
8 Cru - ci - fi - xus e - ti - - -

B  
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub Po - nti - o Pi -

101

S  
Po - nti - o Pi - la - to; pas - sus et se - pul - tus est.

A  
8 Po - nti - o Pi - la - to; pas - sus et se - pul - tus est.

T  
8 am pro no - bis,

B  
la - to; pas - sus et se - pul - tus est.

107

S  
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum

A  
8 ter - ti - a di - e, se - cun - dum

T  
8 Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se -

B  
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se -

112

S  
Scri - ptu - - - ras. Et as - cen - dit in

A  
Scri - ptu - - - ras. Et as - cen - dit

T  
cun - - - dum Scri - ptu - - - ras. Et

B  
cun - - - dum Scri - ptu - - - ras.

117

S  
ce - lum: se - det ad dex - te - ram Pa -

A  
in ce - - - lum: se - - - det ad

T  
as - cen - - - dit in ce - - -

B  
in ce - - - lum: se - det ad dex - te - ram Pa -

121

S  
tris. Et i - te - rum ven -

A  
dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum

T  
lum: Et i - te - rum ven -

B  
tris. Ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum



126

S tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi -

A ven - tu - rus est \_\_\_\_\_

T tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi -

B ven - tu - rus est \_\_\_\_\_ cum glo - ri - a,

131

S - vos et \_\_\_\_\_ mor - tu - os:

A \_\_\_\_\_ cu - jus re - gni non e - rit fi -

T vos \_\_\_\_\_ et mor - tu - os:

B \_\_\_\_\_ cu - jus re - gni non e - rit

136

S Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num et vi - vi -

A - nis. Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num et vi - vi -

T Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num et vi -

B fi - nis. Et in Spi - ri - tum

141

S - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce -

A - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -

T vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o -

B San - ctum, Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem:

146

S - - - - dit. Qui

A - - ce - - - - dit. Qui

T que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre

B Qui cum Pa - tre et Fi - lio

151

S cum Pa - tre et Fi - li - o si -

A cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul

T et Fi - li - o si - mul

B si - mul a - do - ra -

156

S  
mul - a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi -

A  
a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

T  
a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi -

B  
tur et con - glo - ri - fi -

161

S ca - tur: qui lo - cu - tus est per pro - phe -

A tur: qui lo - cu - tus est per pro -

T ca - tur: qui lo - cu - tus est per pro -

B ca - tur: qui lo - cu - tus est per pro -

166

S  
- - - tas. Et u - nam san - ctam, ca -

A  
8 phe - tas. Et u - nam san - ctam, ca - tho - li -

T  
8 phe - - - tas. Et u - nam san - ctam, ca - tho - li -

B  
phe - tas. Et u - nam san - ctam, ca - tho - li -

171

S  
tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con -

A  
8  
cam et a - po - sto - li - cam Con -

T  
8  
cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am.

B  
cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - - - si -

176

S  
fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o - nem pec -

A  
8  
fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o -

T  
8  
Con - fi - te - or u - num ba - pti - -

B  
am. Con - fi - te - or u - num ba - pti -

181

S  
ca - to - rum. Et ex - pe - cto re -

A  
8  
- nem pec - ca - to - rum. Et ex - pe - cto re - sur -

T  
8  
sma in re - mis - si - o - nem pec -

B  
sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to -

186

S  
- sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum. Et

A  
rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum. \_\_\_\_\_

T  
- ca - to - rum. Et ex - pe - cto re - sur - rec - ti - o - nem

B  
rum. \_\_\_\_\_ Et vi - tam

191

S  
vi - tam ven - tu - ri se - - - - cu - li.

A  
Et vi - tam ven - tu - se - - - - cu - li.

T  
Et vi - tam ven - tu - ri se - - cu - li.

B  
ven - tu - ri \_\_\_\_\_ se - - - - cu - li. Ven -

195

S  
Ven - tu - ri se - cu - li. A men.

A  
Ven - tu - ri se - cu - li. A - - - - men. A -

T  
Ven - tu - ri se - cu - li. A - - - - men.

B  
- tu - ri se - - cu - li. A - - - -

200

S

A

T

B

men. A - - - - - men.

men. men.

# Sanctus

*Canon. Prima ut jacet secunda in dupplo*

S  
San - ctus, San - ctus, San - ctus

A  
San - ctus, San - ctus, San

T  
San - ctus, San - ctus, San

B  
San - ctus, San

6  
S  
San - ctus, Do - mi -

A  
ctus Do - mi - nus De - us

T  
ctus Do - mi - nus De - us

B  
ctus, San - ctus Do - mi - nus

10  
S  
nus De -

A  
Do - mi - nus De - us Do - mi - nus De -

T  
Do - mi - nus De - us Do - mi -

B  
De - us Do - mi - nus De -

13

S

- - - - - us Sa -

A

8

us Do - mi - nus De - - -

T

8

nus Do - mi - nus De - us De - us

B

us Do - mi - nus De - us Do - mi - nus De - us Sa -

17

S

- - - ba - - - oth, Sa -

A

8

us Sa - ba - oth, Sa - - - ba -

T

8

Sa - ba - oth, Sa - ba - - -

B

- - - - - ba - oth, Sa - ba - oth,

20

S

ba - - - - - oth.

A

8

oth, Sa - ba - oth, Sa - ba - oth, Sa - ba - oth.

T

8

oth, Sa - ba - oth, Sa - ba - oth, Sa - ba - oth.

B

Sa - - - - - ba - - - - - oth.



(♩ = ♩)

24 C2

S

Ple - ni sunt ce -

A

Ple -

B

Ple - ni sunt ce - - -

[Tenor tacet]

29

S

- - li Ple - ni sunt ce - - -

A

ni sunt ce - - -

B

- - - - - li Ple - ni -

33

S

- - - li

A

- - - li et - ter -

B

sunt ce - - - li et - ter -

37

S

et - ter - ra glo - ri - a

A

- - - - - ra glo - ri - a glo -

B

- - - - - ra glo - ri - a tu - - -

41

S *glo - ri - a tu - - - - a*

A *ri - a tu - - - - a tu -*

B *a glo - ri - a tu -*

45

S *glo - ri - a tu - a glo - ri - a*

A *- - - a glo - ri - a tu - a*

B *- - - a*

50

S *tu - a glo - ri - a tu - - - a.*

A *glo - ri - a tu - - - a.*

B *glo - ri - a tu - a.*

55

S O - san - na in ex - cel - sis.

A O - san - na in ex - cel - sis.

T O - san - na in ex - cel - sis.

B O - san - na in ex - cel - sis.

8

8

8

8

# Agnus Dei

S A T B

A - gnus De - i,

A - - - gnus - De -

A - - - gnus De - i, A - gnus De -

A - gnus De - i,

6

S A T B

De - i, qui tol -

- - i, qui tol -

- - i, qui tol - - - lis pec -

qui tol - lis pec - ca - ta mun -

11

S A T B

- - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se -

- - lis pec - ca - ta mun -

- ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - -

- - di, mi - se - re - re no -

16

S re - re \_\_\_\_\_ no - - - A - gnus De - - -

A di, mi - se - re - re \_\_\_\_\_ no - bis.

T bis. A - gnus De - i, A - - gnus

B bis. A - gnus \_\_\_\_\_ De - i, A -

21

S - - - i,

A A - gnus De - i,

T De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

B gnus \_\_\_\_\_ De - i, qui tol - lis \_\_\_\_\_ pec - ca -

26

S qui tol - lis \_\_\_\_\_ pec - ca - ta qui tol -

A qui tol - - - - -

T - - - di, qui tol - lis \_\_\_\_\_ pec - ca -

B - - - ta qui tol - lis \_\_\_\_\_ pec - ca -

31

S *lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -*

A *lis mi - se - re -*

T *ta mun - di, pec - ca - ta mun -*

B *- - ta pec - ca - ta mun di,*

36

S *- - di, A -*

A *- - re no bis.*

T *di, mi - se - re - re no - bis.*

B *mi - se - re - - re no - bis.*

41

S *gnus De - - i, A - gnus De - i,*

A *A - gnus De -*

T *A - gnus De - i, A -*

B *A - gnus De - - - i, A - gnus*

46

S *qui — tol — lis pec - ca - ta mun - - -*

A *i, qui tol - lis pec - ca - ta*

T *gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta*

B *De - i, qui*

51

S *di, mun - - - di, do - na no - bis —*

A *mun - di, — no - bis pa -*

T *mun - - - di,*

B *tol - - - lis pec - ca - ta mun - di,*

56

S *pa - cem.*

A *cem.*

T *do - na no - - - bis pa - cem.*

B *do - na no - - - bis pa - cem.*





# Missa Por la mar

## Kyrie

Fuente: TarazC 2/3, ff. 104v-114r

Francisco de Peñalosa (ca. 1470 - 1528)

S  
Ky - ri - e e - lei -

A  
Ky - ri - e e - lei - son,  
*Canon: conversus est retrorsum*

T  
Ky - ri - e e - lei -

B  
Ky - ri - e e - lei -

3  
S  
- son, Ky - ri - e e - lei -

A  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

T  
son, Ky - ri - e e - lei -

B  
- - - son, Ky - - - ri - e

6  
S  
son, Ky - ri - e e - lei -

A  
- - ri - e e - lei -

T  
son, Ky - - -

B  
e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

9

S *son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -*

A *son, Ky - ri - e e - lei -*

T *ri - e e - - - lei - son,*

B *Ky - ri - e e - lei - son. e -*

12

S *e e - - lei - son.*

A *son, Ky - ri - e e - lei - - son.*

T *e - lei - - - son.*

B *- - - lei - - son.*

(♩ = ♩)

15 **C2**

S *Chri - ste*

A *Chri - ste e - lei - son,*

T *Chri - ste e - lei - son,*

B *Chri - ste e - lei - son, Chri -*

21

S e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri -

A Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

T Chri - ste e - lei - son, \_\_\_\_\_

B - - ste e - lei - son, \_\_\_\_\_ Chri - ste e -

26

S - - - ste e - lei - son,

A lei - - - son,

T Chri - ste e - lei - son, Chri -

B - - lei - son, Chri - ste e -

31

S Chri - - - ste e - - - lei - son,

A Chri - ste e - lei - - - son, Chri -

T ste e - lei - - - son, Chri - ste e - lei -

B lei - - - son, \_\_\_\_\_ Chri - ste e - lei -

35

S *Chri - ste* *e - lei - - -*

A *ste* *e - lei - son, Chri - ste* *e - lei -*

T *son,* *e - lei - son,*

B *son, e - lei - son, Chri - ste*

39

S *son,* *e - - - -*

A *son, Chri - ste* *e - lei - son, e -*

T *Chri - ste* *e -*

B *e - lei - son, Chri - ste e -*

43

S *lei - - - son.*

A *- lei - son,* *e - lei - son.*

T *lei - son, e - lei - son.*

B *lei - son, e - lei - son.*

(♩ = ♩)

47

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

T Ky - ri - e e - - -

B Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

51

S e - - lei - son, Ky - ri -

A e e - lei - son, Ky - ri -

T lei - - - son,

B ri - e e - lei - son, Ky -

54

S - - e e - lei - son, Ky - ri -

A - e e - lei - son, Ky - ri - e

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

B - ri - e e - lei - son, e - lei -

57

S *e e - lei - son, Ky - ri - e*

A *e - lei - son, Ky - ri - e*

T *e e - lei - son, Ky - ri -*

B *son, Ky - - - - - ri - e*

59

S *e - lei - son.*

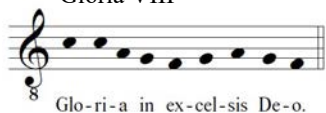
A *e - lei - son, e - lei - son.*

T *e e - lei - son.*

B *e - lei - son.*

## Gloria VIII

## Gloria



Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o.

S Et in ter - ra \_\_\_\_\_

A Et in ter - ra \_\_\_\_\_ pax \_\_\_\_\_ ho - mi - ni -

T

B

4

S pax \_\_\_\_\_ ho - mi - ni - bus bo - ne \_\_\_\_\_ vo - lun - ta - tis.

A bus bo - ne \_\_\_\_\_ vo - lun - ta - - - - - tis. Lau -

T

B Lau - da - mus te.

8

S Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te.

A da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te. Glo -

T

B Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te. Glo -

11

S  
Glo - ri - fi - ca - mus \_\_\_\_ te. Gra - ti -

A  
8  
ri - fi - ca - mus \_\_\_\_ te. Gra - ti - as \_\_\_\_ a -

T  
8  
Gra - - -

B  
ri - fi - ca - mus \_\_\_\_ te. Gra - ti - as a -

14

S  
as a - gi - mus \_\_\_\_ ti - bi pro - pter \_\_\_\_ ma - gnam glo -

A  
8  
gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am glo -

T  
8  
- - - ti - - - - - - -

B  
- gi - mus \_\_\_\_ ti - bi pro - pter \_\_\_\_ ma - gnam glo - ri - am tu - am.

18

S  
- ri - am \_\_\_\_ tu - am. Do - mi - ne \_\_\_\_ De - us,

A  
8  
- ri - am tu - am. Do - mi - ne De - us, Rex \_\_\_\_

T  
8  
as \_\_\_\_

B  
Do - mi - ne De - - - us, Rex ce -



21

S Rex ce - le - stis, De - us Pa - - - ter

A ce - le - stis, De - us Pa - - ter o - mni -

T a - - - - - gi - - - -

B le - - stis, De - us Pa - - ter o - mni -

25

S o - mni - po - - - - tens. O - mni-po -

A po - tens. O - mni - po - tens. O - mni - po - tens.

T mus - - - - ti - - -

B po - tens. O - mni - po - - - - tens. O - mni - po -

28

S tens. - - - Do - mi - ne Fi - li u - ni -

A Do - mi - ne Fi - - - li - - Et u - ni - ge - ni -

T bi

B tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni -

31

S ge - ni - te, Je - su Chri - ste. Do - mi -

A - - - te, Je - su Chri - ste. Do - mi - ne

T Do - - - mi - ne Fi - li

B te, Je - su Chri - - - ste. Do - mi - ne

34

S ne De - us, A - gnus De - i, Fi -

A De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us

T u - ni - ge - ni - te,

B De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us

37

S li - us Pa - - - tris.

A Pa - - - tris.

T Je - - - su Chri - ste.

B Pa - - - tris.

(♩ = ♩)

40 C2

S Qui tol - lis pec - ca - ta

A C2

T C2

B C2

8

45

S mun - di,

A

T mun - di,

B

8

Qui tol - lis

50

S

A pec - ca - ta mun -

T

B pec - ca - ta mun -

8

55

S mi - se - re - re - no -

A di, mi - se - re - re - no -

T mi - se - re - re - no -

B di, mi - se - re - re - no -

60

S bis. Qui tol - lis pec - ca -

A - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

T bis. Tu

B - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

65

S ta mun - di,

A di, su - sci - pe de - pre - ca -

T so -

B di,

69

S su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

A - ti - o - nem no - stram. Qui se -

T lus Al - - - -

B su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

73

S no - stram. Qui se -

A des ad de - xte - ram ad

T tis - - - -

B no - stram.

77

S des ad de - xte - ram Pa - tris,

A de - xte - ram Pa - tris, mi -

T si - - - -

B Qui se - des ad de - xte - ram Pa - tris,

81

S mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu so - lus

A - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu

T

B mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu

85

S san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so -

A so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus.

T

B so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus.

89

S lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri -

A Tu so lus Al - tis - si - mus, Je -

T mus, Je -

B Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su

94

S  
ste,

A  
8 su Chri - - - - ste,\_\_\_

T  
8 su Chri - - - - ste,

B  
Chri - - - - ste,

(♩ = ♩)

99

3

S  
Cum \_\_\_ San - cto \_\_\_ Spi - ri - tu \_\_\_ in

A  
8 3 Cum \_\_\_ San - cto \_\_\_ Spi - ri - tu \_\_\_ in

T  
8 3 Cum San - cto \_\_\_ Spi - ri - tu

B  
3 Cum San - cto \_\_\_ Spi - ri - tu in

103

S  
glo - ri - a \_\_\_ De - - - i \_\_\_

A  
8 glo - ri - a De - - - i Pa -

T  
8 in glo - ri - - - a De -

B  
glo - ri - a \_\_\_ De - i \_\_\_ Pa -

107

S Pa - - - tris. \_\_\_\_\_ A - men.

A 8 - - tris. A - - - men. *A - men.*

T 8 i Pa - tris. A - men. \_\_\_\_\_

B - - tris. A - men. *A - men.*



# Credo

Credo III

Cre-do in u-num De - um,

S Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem ce -

A Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem ce -

T

CB *Bassus Quinta Vox*

B

5

S - li - et ter - re, vi - si - bi - li - um o - mni - um et -

A li - et ter - re, vi - si - bi - li - um o - mni -

T

CB vi - si - bi - li - um o - mni - um

B

9

S in - vi - si - bi - - - - li - um. Et

A - um et in - vi - si - bi - li - um. Et in

T Et

CB et in - vi - si - bi - li - um.

B Et in u -

13

S in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u -

A u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge -

T in

CB

B - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi - li - um

17

S ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na - tum an - te

A ni - tum et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni-a

T u - - - - - num

CB et ex Pa - tre na - tum an -

B De - i et ex Pa - tre na - tum

21

S o - mni - a se - cu - la. De - um de De -

A se - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

T Do -

CB te o - mni - a se - cu - la.

B an - te o - mni - a se - cu - la. De - um de De - o,

25

S o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

A De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa -

T - - - mi - - - - - num

CB lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

B lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

29

S Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - subs - ta - nti - a - lem

A ctum, con - subs - ta - nti - a - lem Pa - - -

T per quem

CB De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - subs -

B Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - subs - ta - nti - a -

33

S Pa - tri: per quem o - mni - a fa -

A tri: per quem o - mni -

T o - mni - a

CB ta - nti - a - lem Pa tri: per quem

B lem Pa - tri:

36

S cta sunt.

A a fa - cta fa - cta sunt.

T fa - cta sunt.

CB o - mni - a fa - cta sunt.

B per quem o - mni - a fa - cta sunt.

(♩ = ♩)

39 C2

A 8 Qui pro - pter nos ho - - mi - nes et

B C2 Qui pro - pter nos ho - - mi - nes

[Superius, Tenor et Contrabassus tacent]

47 8

A pro - pter no - stram sa - lu - - - -

B et - - - pro - pter no - - - - stram sa - lu -

53 8

A tem de - scen - dit - - de ce - lis. De - scen - dit de

B tem de - scen - dit de ce - lis. De - scen - dit de

58 8

A ce - - - - lis.

B ce - - - - lis.

61

A

8

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto de Spi -

CB

Et in - car - na - tus est de Spi -

B

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto de Spi -

[Superius et Tenor tacent]

70

A

8

ri - tu San - cto ex Ma - ri -

CB

ri - tu San - cto

B

ri - tu San - cto ex Ma - ri -

75

A

8

a Vir -

CB

ex Ma - ri - a

B

a Vir - gi - ne: ex Ma - ri - a Vir -

80

A

8

gi - - - ne:

CB

Vir - gi - - - - - ne:

B

gi - - - - - ne:

83

S

et \_\_\_\_ ho - mo fa -

A

8

et ho - - - - - mo fa -

T

[Sexta vox] et ho -

T2

8

et \_\_\_\_ ho - - - - - mo fa -

CB

et

B

et \_\_\_\_ ho - - - - - mo fa -



91

S  
ctus \_\_\_\_ est.

A  
ctus \_\_\_\_ est. \_\_\_\_

T  
mo fa - ctus est.

T2  
ctus \_\_\_\_ est.

CB  
ho - mo fa - ctus \_\_\_\_ est. \_\_\_\_

B  
- ctus \_\_\_\_ est. \_\_\_\_

(♩ = ♩)

97

S  
O2  
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

A  
O2  
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis,

T  
O2  
Cru - - - ci - fi - xus \_\_\_\_

CB  
O2  
Cru - ci - fi - xus e -

B  
O2  
Cru - ci - fi - xus \_\_\_\_ e - ti - am pro no -

99

S no - bis, sub \_\_\_\_ Po - - - nti - o \_\_\_\_

A sub \_\_\_\_ Po - nti - o Pi - la - - - to;

T e - ti - - - - - am

CB - ti - am pro no - bis, sub \_\_\_\_ Po - nti - o Pi - la -

B bis, \_\_\_\_ sub Po - nti - o Pi - la - to; pas -

101

S Pi - la - to; \_\_\_\_ pas - sus et se - pul - tus \_\_\_\_ est. \_\_\_\_ Et \_\_\_\_

A pas - sus et se - pul - tus est.

T pro \_\_\_\_ no - - - -

CB - to; pas - - - - sus et se -

B - - - - sus

103

S  
re - sur - re - xit

A  
8  
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,

T  
8  
bis,

CB  
pul - tus est. Et re - sur - re - xit

B  
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun -

105

S  
Et as -

A  
8  
se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et as - cen -

T  
8  
cu -

CB

B  
- dum Scri - ptu - ras.

107

S  
cen - dit in ce - lum: se - - - det ad dex - te - ram\_\_\_\_

A  
8  
dit in\_\_\_\_ ce - lum: se - - - - det

T  
8  
- jus\_\_\_\_ re - - - gni\_\_\_\_

CB

B  
se - det ad dex - - - te - ram\_\_\_\_ Pa -

109

S  
Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus\_\_\_\_ est

A  
8  
ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven -

T  
8  
non e - - - rit

CB

B  
tris. Et i - te - rum\_\_\_\_ ven - tu - rus est cum glo - ri -

111

S cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor -

A tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca -

T fi - - - -

CB

B a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

113

S - tu - os: cu - jus re - gni

A - re vi - vos et mor - tu - os: cu -

T - nis.

CB

B - os: cu - jus re - - - -

115

S non \_\_\_\_\_ e - - - rit fi - nis. \_\_\_\_\_

A - jus re - gni \_\_\_\_\_ non e - rit fi - nis.

T Et in Spi - ri - tum San -

CB cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

B gni non \_\_\_\_\_ e - rit \_\_\_\_\_ fi - nis.

117

S Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num et vi - vi -

A Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num et vi - vi - fi -

T ctum, fi - can - tem: \_\_\_\_\_

CB Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num et vi -

B Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num et vi -

119

S  
fi - can - tem:

A  
8  
can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui

T  
8  
Qui

CB  
vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

B  
vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et

122

S

A  
8  
cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do - ra -

T  
8  
cum Pa - tre et

CB

B  
Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur:

124

S  
qui lo - cu - tus est

A  
8 tur et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus

T  
8 Fi - - - - - lio

CB  
qui lo - cu - tus est

B  
qui lo - cu - tus est per pro - phe - tas. per pro -

126

S  
per pro - phe - - - - - tas.

A  
8 est per pro - phe - - - - - tas.

T  
8 tas.

CB  
per pro - phe - - - - - tas.

B  
phe - - - - - tas.



128

S Et u - nam san - ctam, ca - tho - li - cam et a - po -

A Et u - nam san - ctam, ca - tho - li - cam et a -

T Et u - nam san -

CB Et u - nam san - ctam, ca - tho - li - cam et a -

B Et u - nam san - ctam, ca - tho - li - cam

130

S sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con -

A po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba -

T - - - - - ctam,

CB po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi -

B et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am.

132

S  
fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

A  
8  
pti - sma in re - mis - si - o - nem \_\_\_\_\_ pec - ca - to - rum. \_\_\_\_\_ Et

T  
8  
Ec - - - cle - - - si - am.

CB  
te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

B  
Con - fi - te - or \_\_\_\_\_ u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o - nem

135

S  
Et ex - pe - cto re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi -

A  
8  
ex - pe - cto re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum.

T  
8  
Et

CB  
Et

B  
Et ex - pe - cto re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum. \_\_\_\_\_

138

S  
- tam ven - - - tu - ri - - - se - - -

A  
8 Et vi - - tam ven - tu - ri se - cu - li.

T  
8 Et vi - - tam - - - ven -

CB  
vi - - tam ven - tu - ri - - - se - - -

B  
Et vi - - tam - - - ven - tu -

140

S  
cu - li. - - - A - - - - -

A  
8 A - - - - - men. A - - - - -

T  
8 - tu - ri se - - cu - li. A - - - -

CB  
- cu - li. A - - - - men.

B  
- ri se - - cu - - - - - li. A -

142

S

- - - - men.

A

8 - - - - men.

T

8 men.

CB

A - men.

B

- - - - - men.

# Sanctus

*Canon. Tempora in duplo crescat ploratio de plura in plura*

**System 1 (Measures 1-4):**

- Soprano (S):** San - ctus,
- Alto (A):** San - ctus, San - ctus, San - ctus,
- Tenor (T):** San - ctus, San - ctus, San - ctus,
- Bass (B):** San - ctus, San - ctus, San - ctus,

**System 2 (Measures 5-8):**

- Soprano (S):** San - ctus, San - ctus,
- Alto (A):** San - ctus San - ctus, San - ctus, San - ctus,
- Tenor (T):** ctus San - ctus,
- Bass (B):** - ctus, San - ctus San - ctus,

**System 3 (Measures 8-11):**

- Soprano (S):** - ctus Do - mi - nus
- Alto (A):** - ctus, Do - mi - nus De - us Do -
- Tenor (T):** ctus Do - mi - nus De -
- Bass (B):** Do - mi - nus De - us Do - mi -

12

S

- - - nus De -

A

8 mi - - - nus De - - - us

T

8 us Do - mi - nus De -

B

nus Do - mi - nus De - us De - us De -

16

S

- - - us Sa -

A

8 De - us Sa - ba - oth,

T

8 us Sa - ba - oth, Sa -

B

- - - us De - us Sa - ba - oth,

19

S

- - - ba -

A

8 Sa - ba - oth, Sa -

T

8 ba - oth, Sa - ba -

B

Sa - ba - oth, Sa - ba - oth, Sa -

22

S [ ]

A oth. [ ]

T oth.

B

ba - oth, Sa - ba - oth.\_\_\_\_

(♩ = ♩)

25 C2

S

A C2

B C2

Ple - - - ni\_\_\_\_

Ple - - - ni\_\_\_\_ sunt\_\_\_\_

[Tenor tacet]

29

S

A

B

sunt\_\_\_\_ ple - ni\_\_\_\_

ple - ni\_\_\_\_ sunt ple -

33

S *ple - ni*

A *sunt* *ce* *li*

B *ni* *sunt* *ce* *li*

37

S *sunt* *ple - ni*

A *ple - ni* *sunt* *ce*

B

41

S *sunt* *ple - ni* *sunt* *ce* *li*

A *li* *ple - ni* *sunt* *ce* *li*

B *et* *ter*



45

S et ter - - - ra glo -

A et ter - ra glo - ri -

B - - - ra glo - - ri - - -

49

S ri - - - - a tu - - -

A - - a tu - - - a tu -

B a Glo - ri - - - a tu -

53

S a Glo - ri -

A a Glo - ri - a tu - - a.

B - - - a. Glo - ri - a - - tu -

57

S *a* *Glo - ri - a*

A *Glo - ri - a* *Glo - ri -*

B *a.* *Glo - ri - a tu -*

61

S *Glo - ri - a* *Glo - ri -*

A *a* *Glo - ri - a*

B *a.* *Glo - ri -*

65

S *a* *Glo - ri - a tu -*

A *Glo - ri - a* *tu -*

B *a* *tu - a.* *Glo -*



81

S *a* — *tu* - - - *a.*

A *tu* - - - - - *a.*

B - *ri* - *a* *tu* - - - - - *a.*

( $\text{♩} = \text{♩}$ )

85 C2

S *O* - - - *san* - - - - - *na*

A C2 *O* - *san* - - - - - *na*

T *O* - - - - - *san* -

B C2 *O* - *san* - - - - - *na* *O* - *san* -

89

S *O* - - - - - *san* - - - -

A *O* - *san* - *na* *in* — *ex* -

T - - - - - *na* —

B - - - *na* *O* - - - - - *san* - - - -

93

S *na in ex - cel -*

A *cel - sis in ex - cel - sis*

T

B *na in ex - cel - sis ex - cel - sis*

97

S *sis in ex - cel - sis in ex -*

A *in ex - cel - sis in ex - cel -*

T *in ex - cel -*

B *ex - cel - sis in ex - cel - sis*

101

S *cel - sis in ex - cel - sis in ex -*

A *sis. in ex - cel -*

T

B *in ex - cel - sis*

105

S *cel - sis O - san - na*

A *sis O - san - na O - san -*

T

B *O - san - na in ex -*

109

S *in ex - cel - sis*

A *na in ex - cel - sis O - san -*

T *sis*

B *cel - sis O -*

113

S

A *na in ex - cel - sis.*

T

B *- san - na in ex - cel - sis.*

117

S

A

T

B

Be - ne - di - ctus qui ve -

122

S

A

T

B

ctus qui ve - - - nit \_\_\_\_\_ qui \_\_\_\_\_

nit \_\_\_\_\_ qui ve - - - nit \_\_\_\_\_ qui ve - - -

126

S

A

T

B

ve - - - - nit qui ve - - -

- - nit qui ve - - - - nit \_\_\_\_\_ qui

130

S *in no - mi -*

A *nit*

T

B *ve - - - nit*

134

S *ne Do - mi - - ni - Do -*

A

T *in no - mi - ne Do - mi -*

B

138

S *mi - - ni in no - mi - ne*

A

T *ni in no - mi -*

B



143

S *in no - mi - ne\_\_ in no - mi - ne\_\_ Do - mi -*

A

T *ne\_\_ in no - mi - ne\_\_ in no - mi - ne\_\_*

B

148

S *- - ni in\_\_ no - mi - ne*

A *in no - mi - ne*

T *Do - mi - - - - ni in*

B *in no - mi - ne Do - mi - ni*

153

S *in no - mi - ne Do - mi - ni in*

A *Do - mi - ni in no - mi - ne Do - mi -*

T *no - mi - ne Do - mi - ni in no - mi -*

B *in no - mi - ne Do - mi - ni*

157

S *no - mi - ne Do - - - - mi -*

A *ni in no - mi - ne Do - - -*

T *ne Do - - - - - mi - - -*

B *in no - - - - mi - ne*

160

S *ni.*

A *mi - - - - ni.*

T *ni.*

B *Do - - - - mi - - - - ni.*

# Agnus Dei

**System 1:**

S: A - - - gnus De - i, qui

A: A - - - gnus De - i, qui

T: A - - - gnus

B: A - gnus De - - -

**System 2:**

S: tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol -

A: tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec -

T: De - - - i, qui tol -

B: i, qui tol - lis qui tol - lis

**System 3:**

S: lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

A: ca - ta mun - di, mi - se - - re - re no - bis. mi -

T: - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

B: pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

12

S *mi - se - re - re*

A *- se - re - re no - bis.*

T *mi - se - re - re*

B *mi - se - re - re no - bis.*

15

S *no - bis. no - bis. mi - se - re - re no -*

A *mi - se - re - re no -*

T *no - bis. mi - se - re - re*

B *mi - se - re - re no -*

19

S *- - - bis. No bis.*

A *bis. mi - se - re - re no - - bis.*

T *no - bis. No - bis.*

B *bis. mi - se - re - re no bis.*

(♩ = ♩)

**C2**

22

S

A

T

B

A - gnus

A - gnus De -

A - gnus De - - - - i,

27

S

A

T

B

De - - - - i, qui

i, — qui tol - - -

qui tol - - - lis —

32

S

A

T

B

tol - lis pec - ca - ta mun - di,

lis — pec - ca - ta — mun - di,

pec - - - ca - ta — mun - di,

qui — tol - lis —

37

S

A

T

B

qui tol - - - lis pec - ca - ta mun -

qui tol - lis pec - ca - ta mun -

42

S

A

T

B

qui tol - - - lis pec - ca - ta mun - di,

di,

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

di,

47

S

A

T

B

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

52

S

A

T

B

A - gnus De - i, qui tol - lis

A - gnus De - i, qui tol - lis

57

S

A

T

B

pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -

pec - ca - ta mun - di, pec - ca -

62

S

A

T

B

A - gnus De - i, qui tol -

- - - di,

A - gnus De - i, qui tol -

ta mun - di,

67

S

lis pec - ca - ta mun - - -

A

T

lis pec - ca - ta mun - - -

B

72

S

di, do - na no - bis pa cem.

A

do - na no - bis pa - cem.

T

di, do - na no - bis pa - cem.

B

do - na no - bis pa - cem.

(♩ = ♩)

78

3

S

Do - na no -

A

3

Do - na no - - -

T

3

Do - na no - bis

B

3

Do - na no - - - bis pa -



81

S  
bis pa cem.

A  
bis pa cem.

T  
pa cem.

B  
cem.



*Missa El Ojo*

Fuente: TarazC 2/3, ff. 114v-123r

Francisco de Peñalosa (ca. 1470 - 1528)

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

T Ky -

B Ky - ri - e e -

6

S

*Kyrie - e - - -*

A

*ri - e - lei - - - son, Kyrie*

T

*ri - e e lei - son, Kyrie*

B

*lei - - - son, Kyrie*

11

S  
lei - - - son,

A  
e - - - lei son, e - lei - - -

T  
ri - ee lei son,

B  
ee lei - - - son, e - lei - - -

16

S Ky - ri - e e - lei - - - son, Ky - ri -

A son, e - lei - - - - son, Ky - ri -

T Ky - ri - e e - - -

B son, Ky - ri - e

22

S e e - lei - son, e - - - lei - son.

A e - - - e - lei - - - son.

T lei - - - - - son.

B e - lei - - - - son.

29

S Chri - ste e - lei -

A Chri - ste - - -

T Chri - ste e - lei - - - son,

B Chri - ste - - - e - lei - - - son,

36

S  
son, Chri -

A  
8 e - lei - son, Chri - ste e -

T  
8 Chri - ste e - lei - son,

B  
Chri - ste e - lei - son,

43

S  
ste e - lei - son, Chri - ste

A  
8 lei - son, Chri - ste

T  
8 Chri -

B  
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste

49

S  
e - lei - son, Chri - ste e - lei -

A  
8 e - lei - son, Chri - ste e - lei -

T  
8 ste e - lei - son,

B  
e - le - i - son,

55

S  
son, Chri - ste e - lei - son.

A  
son, Chri - ste e - lei - son.

T  
Chri - ste e - lei - son.

B  
Chri - ste e - lei - son.

60

S  
Ky - ri - e - e - lei - son, Ky - ri - e -

A  
Ky - ri - e - e - lei - son, Ky - ri - e -

T  
Ky -

B  
Ky - ri - e e lei - son, Ky - ri -

65

S  
lei - son, Ky - ri - e - e - lei -

A  
lei - son, Ky - ri - e - e -

T  
ri - e e lei - son, Ky -

B  
e - e - lei - son, Ky - ri - e e -

70

S *son, Ky - ri - e - lei - son,*

A *lei - son, Ky - ri - e e - lei -*

T *ri - e e - lei - son,*

B *lei - son, Ky -*

76

S *Ky - ri - e e - lei - son,*

A *son, Ky - ri - e e - lei -*

T *Ky - ri - e e -*

B *ri - e e - lei - son, Ky - ri - e*

81

S *Ky - ri - e - lei - son.*

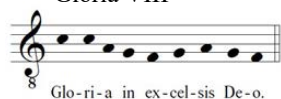
A *son, Ky - ri - e e - lei - son.*

T *lei - son.*

B *e - lei - son.*

## Gloria VIII

## Gloria



Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o.

S Et in te-rra pax ho-mi-ni-bus

A Et in te-rra pax ho-mi-ni-bus bo-

*Canon: conversus est retrorsus*

T

B

7

S bo-ne vo-lun-ta-tis. Lau-da-

A ne vo-lun-ta-tis. Lau-da-

T Lau-

B Lau-da-mus

12

S - mus te. Be-ne-di-ci-mus te.

A - mus te. Be-ne-di-ci-mus te. A-do-

T da-mus

B te. Be-ne-di-ci-



16

S A - do - ra - mus te. Glo - ri -

A ra - - - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus

T te.

B - mus te. A - do - ra - mus te.

21

S fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus

A te. Gra - ti - as a - gi - - - mus ti - - -

T Be - ne -

B Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi -

26

S ti - bi pro - pter ma - gnam

A - - - bi pro - - - pter ma -

T di - - - ci - - -

B - mus ti - bi pro - pter ma - gnam

30

S glo - ri - am — tu - am.

A gnam — glo - ri - am tu - am. Do - mi - ne

T — — — mus te.

B glo - ri - am tu - am.

35

S Do - mi - ne De - us, Rex — ce - le - stis, — De - us

A De - us, Rex — ce - le - stis, — De -

T — — — — — — —

B — — — — — — — De - us Pa - ter o -

41

S Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne

A us — Pa - ter o - mni - po - tens. — Do - mi - ne Fi -

T — — — — — — — Do -

B mni - po - — — — — — tens.

46

S Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - -

A - - - li u - ni - ge - ni - te, Je - - -

T mi - ne \_\_\_\_\_ Fi - li

B Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - -

51

S su \_\_\_\_\_ Chri - ste. \_\_\_\_\_ Chri - - - ste.

A su \_\_\_\_\_ Chri - ste. Je - su Chri - ste.

T u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste.

B su \_\_\_\_\_ Chri - ste. \_\_\_\_\_ Chri - - - ste.

57

S Do - mi - ne De - us, A - - - gnus De - i, Fi -

A Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i,

B Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i,

63

S li - us Pa - - - tris.

A 8 Fi - li - us Pa - - - tris.

B Fi - li - us Pa - - - tris.

68

S

A 8 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di,

B Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

(♩ = ♩)

75

S mi - se - re - re no - bis.

A 8 mi - se - re - re no - bis.

T 8 mi - se - re - re no - bis.

B mi - se - re - re - - - no - bis. Qui tol -

80

S Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

A Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

T Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B lis pec - ca - ta mun - di, su -

85

( $\text{♩} = \text{♩}$ )

S di, su - sci - pe de - pre - ca - ti -

A di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

T

B sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - - - -

90

S o - nem no - - - - - stram. Qui

A - - - - - stram. Qui se -

T Qui se - des ad

B - - - - - stram.

95

S se - des ad \_\_\_\_ de - xte - ram Pa - - - tris,

A - des ad \_\_\_\_ de - xte - ram \_\_\_\_ Pa - - -

T de - xte - ram \_\_\_\_ Pa -

B Qui \_\_\_\_ se - des \_\_\_\_ ad de - xte - ram Pa - - -

100

S mi - se - re - re no - - - bis. Quo - ni -

A tris, mi - se - re - re no - - - bis.

T tris,

B tris, mi - se - re - re no - bis. \_\_\_\_

105

S am \_\_\_\_ tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. \_\_\_\_

A tu so - lus Do - mi - nus. \_\_\_\_

T

B Quo - ni - am \_\_\_\_ tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus.

112

S Tu so - lus Al - tis - si - mus,

A Tu so - lus Al - tis - si - mus,

T Tu so - lus Al - tis - si - mus,

B Tu so - lus Al - tis - si - mus, \_\_\_\_\_

118

S Je - su \_\_\_\_\_ Chri - ste, \_\_\_\_\_

A Je - su Chri - ste,

T Je - su \_\_\_\_\_ Chri - ste, \_\_\_\_\_

B Je - su \_\_\_\_\_ Chri - ste,

(♩ = ♩)

123

S Cum \_\_\_\_\_ San - cto Spi - ri -

A Cum \_\_\_\_\_ San - cto Spi - ri - tu

T Cum \_\_\_\_\_ San - cto Spi - ri - tu

B Cum \_\_\_\_\_ San - cto Spi - ri - tu in glo - ri -

130

S tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. \_\_\_\_

A in glo - ri - a De - i Pa - - -

T in glo - ri - a De - i Pa - tris.

B a De - i in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -

136

S A - - - - - men.

A tris. \_\_\_\_ A - - - - - men.

T A - - - - - men.

B - - - - - men. \_\_\_\_



# Credo

## Credo III



8

S Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fa - cto - rem

A Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fa - cto - rem

T

B

5

S ce - li et ter - re, vi - si - bi - li - um om - ni -

A ce - li et ter - re, vi - si - bi - li - um om - ni - um

T

B

11

S um et in - vi - si - bi - li -

A et in - vi - si - bi - li -

T

B

16

S um. Et in u - num Do - mi - num \_\_\_\_ le - sum

A um. Et in u - num Do - mi - num le - sum Chris -

T Et in u - num Do -

B Et in u - num Do - mi - num le -

21

S Chris - tum, fi - li - um De - i u - ni - ge - ni -

A tum, fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, et ex

T mi - num le - sum Chris -

B - sum Chris - tum, fi - li - um De - i u - ni - ge - ni -

26

S tum, et ex Pa - tre na - tum

A Pa - tre na - tum an - te om - ni - a se - cu - la.

T tum,

B tum, et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni -

31

S an - te om - ni - a se - cu - la. De - um de De -

A Se - cu - la. De - um de De -

T

B a se - cu - la. De - um de De - o, lu -

fi - li -

36

S o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o

A o lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum

T um

B - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

41

S ve - ro.

A de De - o ve - ro. Ge - ni - tum non fac -

T De - i

B De - o ve - ro. Ge - ni -

46

S

A

T

B

tum, con - sub - stan - ti - a - - - - - lem Pa -

tum non fac - tum, con - sub - stan - ti - - - - - a - lem Pa -

51

S

A

T

B

per quem om - ni - a om - ni -

tri, per quem om - ni - a fac -

per quem om - ni - a

- - tri, per quem om - ni - a

57

S  
a fac - - - ta sunt.

A  
ta sunt.

T  
fac - - - ta sunt.

B  
fac - - - ta sunt.

62

S

Qui prop - ter nos ho -

A

Qui prop - ter nos ho - mi -

T

B

67

S

mi - nes, et prop - ter nos - tram sa -

A

- nes, et prop - ter nos - tram

T

B

72

S

- lu - tem. Des - cen - dit de

A

sa - lu - tem. Des - cen - dit de ce - lis;

T

B

78

S

ce - lis: de ce - lis:

A

de \_\_\_\_ ce - - - - - lis:

T

B

82

S

Et in - car - na - tus est de

A

Et in - car - na - tus est de

T

Et in - car - na - tus

B

Et in - car - na - tus est de

87

S

Spi - ri - tu San - cto \_\_\_\_

A

Spi - ri - tu \_\_\_\_ San - - - - - cto

T

est de Spi - ri - tu San - cto

B

Spi - ri - tu \_\_\_\_ San - - - - - cto

92

S ex Ma - ri - a Vir -

A ex Ma - ri - a Vir -

T ex Ma - ri - a Vir -

B ex Ma - ri - a Vir - gi - - -

96

S - - - - - gi ne:

A gi - - - - - ne: *Vir* gi - - - - - ne:

T - - - - - gi - - - - -

B ne: *Vir* - - - - - gi - - - - - ne:

(♩ = ♩)

101

S Et ho - mo fac - tus est.

A Et ho - mo fac - tus est.

T ne: Et ho - mo fac - tus est.

B Et ho - mo fac - tus est.

(♩ = ♩)

107 C2

S

A

T

B

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

112

S

A

T

B

sub Pon - ti - o Pi - la - -

- - - bis:

sub Pon - ti - o Pi -

no - bis:

116

S

A

T

B

- - to, pas - - sus

sub Pon - ti - o Pi - la - to,

- - la - to, pas -

sub Pon - ti - o Pi -



120

S et se - - pul - tus est.

A pas - sus et se - pul - tus est.

T sus et se - pul - tus est.

B la - to, pas - sus et se - pul - tus est.

125

S Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

A Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,

T Et re - sur - re - xit ter - ti -

B Et re - sur - re - - - - -

131

S - e, se - cun - dum scrip - tu -

A se - cun - dum scrip - tu -

T a di - e, se - cun - dum scrip -

B xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum scrip -

136

S  
- - - - - ras, et a - scen - dit in ce -

A  
8  
- - - - - ras, et a - scen -

T  
8  
tu - - - - - ras,

B  
tu - - - - - ras,

141

S  
lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et

A  
8  
dit in ce - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

T  
8  
Et i - te -

B  
Et i - te - rum ven -

146

S  
i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,

A  
8  
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

T  
8  
rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, iu - di -

B  
tu - rus est cum glo - ri - a, iu - di - ca - re

151

S iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os:

A glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os:

T ca - re vi - vos et mor - tu - os:

B vi - vos et mor - tu - os:

157

S Cu - ius re - gni non e -

A Cu - ius re - gni non e - rit fi -

T Cu - ius re - gni non e -

B Cu - ius re - gni non e -

162

S - rit fi - nis.

A - rit fi - nis.

T rit fi - nis.

B rit fi - nis.

166 (♩ = ♩)

S Et in Spi - ri - tum Sanc - tum, Do - mi -

A Et in Spi - ri - tum Sanc - tum, Do - mi -

T

B Et in Spi - ri - tum Sanc - tum, Do - mi -

172 (♩ = ♩)

S num,

A num, et vi - vi - fi - can -

T et vi - vi - fi - can -

B num, et vi - vi - fi - can -

177

S qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

A tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce -

T tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o -

B tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que

182

S Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do -

A dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do -

T que

B Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do - ra -

187

S ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui

A - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur:

T qui lo - cu - tus est

B tur et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo -

191

S lo - cu - tus est per pro - phe - tas.

A qui lo - cu - tus est per pro - phe - tas.

T per pro - phe - tas.

B cu - tus est per pro - phe - tas.

196

S Et u - nam, sanc - tam, ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam

A Et u - nam, sanc - tam, ca - tho - li - - - cam et

T Et u - nam, sanc - - - - tam,

B Et u - nam, sanc - tam, ca - tho - li - cam et a -

201

S Ec - cle - si - - - am.

A a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or

T ca - - - tho - - - li - cam

B - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

206

S in re - mis - si - o - nem

A u - num bap - tis - ma

T Con - fi - te - or u - num bap - tis - ma

B in re - mis - si -

212

S  
pec - ca - to - rum. *Pec - ca - to - - - rum.*

A  
Et ex -

T

B  
o - nem pec - ca - to - - - rum.

217

S  
Et ex - spec - to re - sur - rec - ti -

A  
spec - - - - to re - sur - rec -

T  
re - sur -

B  
Et ex - spec - to - - - re - sur - rec - ti -

221

S  
o - nem mor - tu - o - - - rum.

A  
ti - o - nem mor - - - tu - o - rum.

T  
rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum.

B  
- o - nem mor - - - tu - o - rum.

(♩ = ♩)

225 3

S Et vi - tam ven - tu - - ri\_\_

A Et vi - tam ven - - tu - - ri\_\_

T 3 Et vi - tam ven - tu -

B Et vi - tam ven - - tu - ri\_\_ se -

229

S se - cu - li.\_\_ A - - - men.\_\_

A se - cu - li.\_\_ A - - - men. A -

T ri se - cu - li.\_\_ A -

B cu - li.\_\_ A - - - men. A -

234

S A - - - - - men.

A - - - - - men.

T - - - - - men.

B - - - - - men.



# Sanctus

First system of the musical score for 'Sanctus'. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/2 time signature. The lyrics 'San - ctus, San -' are written below the notes. The Alto staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/2 time signature. The lyrics 'San - ctus, \_\_\_' are written below the notes. The Tenor and Bass staves begin with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/2 time signature. The lyrics are blank.

Second system of the musical score for 'Sanctus'. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/2 time signature. The lyrics 'ctus, San - ctus, \_\_\_ San -' are written below the notes. The Alto staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/2 time signature. The lyrics 'San - ctus, \_\_\_' are written below the notes. The Tenor staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/2 time signature. The lyrics are blank. The Bass staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a 2/2 time signature. The lyrics 'San - ctus, \_\_\_' are written below the notes.

Third system of the musical score for 'Sanctus'. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/2 time signature. The lyrics 'ctus, San - ctus,' are written below the notes. The Alto staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/2 time signature. The lyrics 'San - ctus,' are written below the notes. The Tenor staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/2 time signature. The lyrics are blank. The Bass staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a 2/2 time signature. The lyrics 'San - ctus,' are written below the notes.

16

S *San - - - - ctus, San -*

A *San - - - - ctus, San - - - -*

T *San - - - - ctus,*

B *San - - - -*

21

S *- - - - - ctus,*

A *- - - - - ctus,*

T *San - - - -*

B *- - - - ctus, San -*

26

S *San - - - -*

A *San - - - -*

T *- - - - ctus,*

B *- - - - ctus*

31

S *ctus,* Do - mi -

A *ctus* Do - mi - nus De -

T

B Do - mi -

36

S - nus De - us Sa -

A - us Sa - ba -

T San - ctus, San -

B - nus

41

S - ba -

A - oth, Sa - ba -

T - ctus,

B Do - mi - nus

46

S - - - - oth, Sa - ba - - - oth, Sa - ba -

A - - - - oth, Sa - ba - oth,

T - - - - Do - mi - nus De -

B De - - - - us - - - - De -

51

S - - - - oth, Sa - ba oth,

A Sa - ba - oth, Sa - ba - oth, Sa -

T - - - - us

B us Sa - ba - - - -

56

S Sa - ba - oth, Sa - ba - - -

A - ba - oth, Sa - ba - - -

T Sa - ba - - -

B - - oth, Sa - ba - - -

61

S *oth.*

A *oth.*

T *oth, Sa - ba - oth.*

B *oth, Sa - ba - oth.*

66

S *Ple - ni*

A *Ple - ni sunt*

71

S *sunt ple - ni sunt ce*

A *ple - ni sunt ce - li et*

76

S *li et ter - ra*

A *ter - ra et ter*

81

S glo - ri - a glo - ri - a glo - ri - a tu -

A 8 ra glo - ri - a glo - ri - a tu -

86

S - - - a

A 8 - - - a glo - ri - -

B glo - ri - - a glo -

91

S glo - ri - - a

A 8 a glo - ri - - a tu - -

B ri - - a glo - ri - a tu - a, —

98

S tu - - a, tu - - -

A 8 - a, — tu a

B glo - ri - a tu - - - a,

103

S *a, - - - glo - - - - ri -*

A *glo - ri - - - a*

B *glo - ri - - - - - - - a*

108

S *- a, glo - ri - a glo -*

A *glo - ri - a - - - glo -*

B *glo - ri - - - - a - - - glo - ri -*

113

S *- - - ri - - - - a glo - ri - a - -*

A *- - - ri - a glo - ri - a glo - ri -*

B *- - - - - a glo - ri - a tu -*

118

S *tu - - - a. tu - - - a, glo - ri -*

A *a tu - a, glo - ri - - -*

B *- - a, — glo - ri - a tu - - -*

123

S *a, glo - ri - a tu - - - a.*

A *a glo - ri - a tu a.*

B *a, glo - ri - a tu - - - a.*

128

S *O - - - - - san - - -*

A *O - - - - - san - - -*

T *O - - - - - san - - - na*

B *O - san - - - - - na O -*



133

S

na — O — san —

A

8

na O — san — — — na

T

8

O — — — — san — — — — na

B

san — — — — — na

138

S

na O —

A

8

O — — — — san — — — — —

T

8

O — — — — san —

B

O — — — — — — — — — —

143

S

san — — — — na in

A

8

na O — san — — — — na in ex — cel —

T

8

na in ex — cel —

B

na in — — — — ex — cel — — — — sis

148

S ex - cel sis

A sis in ex - cel -

T sis

B ex - cel - sis. in ex - cel -

153

S in ex - cel - sis, in ex - cel -

A sis, in ex - cel - sis, in

T in ex - cel - sis, in ex -

B sis, in ex -

159

S sis, in ex - cel -

A ex - cel - sis, in ex - cel -

T cel - sis, in

B cel - sis, in ex -

165

S

A

T

B

sis.

sis.

ex - cel - sis.

cel - sis, in ex - cel - sis.

170

S

A

Be - ne - di -

Be - ne - di -

176

S

A

ctus qui ve -

ctus qui ve -

181

S

A

nit in no - mi - ne in no - mi -

nit in no - mi - ne in no - mi -

186

S *ne* *in* *no* *mi* *ne*

A *ne* *in* *no* *mi* *ne* *no* *mi* *ne* *in*

190

S *in* *no* *mi* *ne* *in* *no* *mi*

A *no* *mi* *ne* *in* *no* *mi*

195

S *ne* *in* *no* *mi*

A *ne* *in* *no* *mi*

199

S *ne*

A *ne* *qui* *ve*

B *qui* *ve* *nit* *qui*

204

S

A

B

8

nit — qui ve - nit — qui —

ve - nit — qui — ve - - -

209

S

A

B

8

ve - - - nit in

- - - nit in —

215

S

A

B

8

no - mi - ne Do - mi -

no - - - mi - ne — Do - - -

219

S *In* — *no* -

A *ni* *In* — *no* -

B *mi* - *ni* *In* — *no* -

224

S *mi* - *ne* *in*

A *mi* - *ne* *in* *no - mi* -

B *mi* - *ne* *in* *no - mi* -

229

S *no - mi* - *ne* — *in* *no - mi* - - - *ne*

A *ne* — *in* *no - mi* - *ne* — *Do* - *mi* -

B *ne* *in* *no - mi* - - - *ne* —

234

S Do - mi - - - ni\_\_\_ Do - mi -

A 8 ni In\_\_\_ no - - - mi - - -

B Do - - - mi - ni Do - - - -

238

S - ni\_\_\_ Do - mi - - - ni\_\_\_ Do - - -

A 8 ne\_\_\_ Do - mi - ni\_\_\_ Do - - -

B mi - - - - ni\_\_\_ Do - - - - -

242

S - mi - - - - - ni.

A 8 - - mi - - - - - ni.

B mi - - - - - ni.

# Agnus Dei I

S

A

T

B

A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i,

De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol - lis pec -



18

S *qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui*

A *pec - ca - ta mun di, pec - ca - - -*

T

B *ca - ta mun - - - -*

23

S *tol - - - lis pec - ca - - -*

A *ta mun - - - di, pec - ca - - -*

T

B *di, qui tol - lis pec - ca - - -*

28

S *ta mun - di, mi - se - re - re no -*

A *ta mun - - - di, mi - se -*

T *mi - se - re - - -*

B *ta mun di, - - -*

34

S *bis. mi - se - re -*

A *re - re - no bis, mi -*

T *re*

B *mi - se - - -*

40

S *re no - - - bis. mi - se - re - - -*

A *se - - re - re - no bis, - -*

T *no - - - - -*

B *re - re no - bis. mi - se - re - - -*

44

S *re no - - na bis.*

A *mi - se - re - re no - - - bis.*

T *bis.*

B *re - no - - - - - bis.*

# Agnus Dei II

The musical score for "Agnus Dei II" is written for three voices: Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/2. The score is divided into three systems, each starting with a rehearsal mark (8, 8, and 14 respectively).

**System 1 (Measures 8-13):**

- Alto (A):** A - gnus — De -
- Tenor (T):** A - gnus —
- Bass (B):** A - gnus — De - i, A -

**System 2 (Measures 8-13):**

- Alto (A):** i, A - gnus
- Tenor (T):** De - i, — A - gnus
- Bass (B):** gnus De - i, A - gnus

**System 3 (Measures 14-19):**

- Alto (A):** De - i,
- Tenor (T):** De - i,
- Bass (B):** De - i, qui tol -

20

A

8

qui — tol - lis pec - ca - ta mun - - -

T

8

qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di,

B

8

- lis pec - ca - ta mun - - - di,

25

A

8

di, qui — tol - lis — pec -

T

8

qui — tol - lis — pec - ca -

B

8

qui — tol - lis pec - ca - - -

30

A

8

- - ca - ta mun - di, mi -

T

8

- ta mun - di, mi - se - re —

B

8

- ta mun - di, mi - se - re - - -

35

A

8

se - re — re no - - -

T

8

re no - - - - -

B

- - - - - re - no - - - - -

41

A

8

bis, — mi - se - re re mi - se -

T

8

bis, mi - se - re - - - - - re mi - se -

B

bis, mi - se - re - re mi - se - re -

45

A

8

re - - - re mi - se - re - re no -

T

8

re - - - re — mi - se - re - re no -

B

re — mi - se - re - re no -

51

A

8

- - - bis, no - - - bis.

T

8

- - bis, no - - - bis.

B

- - - bis, no - - - bis.

# Agnus Dei III

6 C 1 1 1

S A - - - gnus

A A - gnus De -

T A - - - gnus De - - -

B

6

S De - - - - -

A - - i, A - gnus De - i,

T - - i, A - gnus De - i, qui tol -

B A - - - gnus qui tol - lis

12

S - - - - -

A qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

T lis pec - ca - ta pec - ca - ta mun -

B pec - ca - ta pec - ca - ta mun - di,

18

S  
i,

A  
di, qui tol - lis pec - ca - ta

T  
di, qui tol - lis pec - ca -

B  
qui tol - lis pec - ca -

25

S

A  
mun - di,

T  
- ta mun - di, pec -

B  
- ta mun - di,

29

S  
qui

A  
qui tol - lis pec - ca -

T  
ca - ta mun - di, pec - ca -

B  
qui tol - lis pec - ca - ta



35

S tol - - - - - lis

A ta mun - - - - - di, pec - ca -

T - - - ta mun - - - di, pec -

B mun - - - - - di,

41

S - - - - -

A - ta mun - - - di, pec - ca - ta mun - di,

T ca - ta mun - - di, pec -

B pec - ca - - - - ta pec -

46

S pec - - - -

A pec - ca - ta mun - - di, pec -

T ca - - - ta mun - - di, mun -

B ca - - - ta mun di, mun -

51

S ca - - - ta mun - - - -

A *8* - ca - ta - - - mun - - - di, pec - ca - ta - - - mun -

T *8* - - - di, mun - - - di, pec - ca - ta mun -

B - - - di,

57

S - - - di,

A *8* - - - di, mi - se -

T *8* - - - di, mi - se - re - re -

B mi - se - re - re - no - - -

63

S mi - - - - se - - - - re -

A *8* - re - - - - re - no - bis, mi -

T *8* no - bis, mi - se - re - re no -

B bis, mi - se -

68

S re — no - - - - -

A *se - re - re no - bis, mi - se - re - re*

T *bis, — mi - se - re - re no - bis, —*

B *re - - - re — no - - - bis, —*

74

S *bis.*

A *no - - - bis, no - bis.*

T *mi - se - re - re no - bis, — no - - - bis.*

B *mi - se - re - re no - bis.*



# Kyrie

## Francisco de Peñalosa (ca. 1470 - 1528)

171

16

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

A son, e - lei - son, Ky - ri -

T Ky - ri - e e -

B son, Ky - ri - e

22

S e e - lei - son.

A e - lei - son.

T lei - son.

B e - lei - son.

27

S Chri - ste e - lei -

A Chri - ste

T Chri - ste e - lei - son,

B Chri - ste e - lei - son,

34

S son, Chri -

A e - lei - son, Chri - ste e -

T Chri - ste e - lei - son,

B Chri - ste e - lei - son,

41

S ste e - lei - son, Chri - ste

A lei - son, Chri - ste

T Chri -

B Chri - ste e - lei - son, Chri - ste

47

S e - lei - son, Chri - ste e - lei -

A e - lei - son, Chri - ste e - lei -

T ste e - lei - son,

B e - le - i - son,

53

S  
son, Chri - ste e - lei - son.

A  
son, Chri - ste — e - lei - son.

T  
Chri - ste e - lei - son.

B  
Chri - ste e - lei - son.

58

S  
Ky - ri - e - e - lei - son, Ky - ri - e -

A  
Ky - ri - e - e - lei - son, Ky - ri - e -

T  
Ky -

B  
Ky - ri - e e lei - son, Ky -

63

S  
lei - son, Ky - ri - e - e - lei -

A  
lei - son, Ky - ri - e e -

T  
ri - e e lei - son, Ky -

B  
ri - e — e - lei - son, Ky - ri - e e -



68

S  
son, \_\_\_\_\_ Ky - ri - e e - lei - - - son,

A  
8 lei - - - son, \_\_\_\_\_ Ky - ri - e e - lei -

T  
8 ri - e e - lei - son,

B  
lei - - - - - son, Ky - - - -

74

S  
Ky - ri - e e - lei - - - son,

A  
8 son, Ky - ri - e e - - -

T  
8 Ky - ri - e - e - - - -

B  
ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

79

S  
Ky - ri - e - e - lei - - - son.

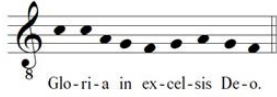
A  
8 lei - son, e - lei - - - son.

T  
8 lei - - - son.

B  
e - - - lei - son. \_\_\_\_\_

# Gloria

## Gloria VIII



S

Et in te - rra pax ho - mi - ni -

A

Et in te - rra pax — ho - mi - ni -

T

B

6

S

bus bo - ne — vo - lun - ta - tis. Lau -

A

bus bo - ne — vo - lun - ta - - - tis.

T

B

Lau - da -

11

S

da - - - mus — te. Be - ne - di - ci - mus te.

A

Lau - da - mus — te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do -

T

Lau - da - mus

B

mus — te. — Be - ne - di - ci -

16

S A - do - ra - mus te. Glo - ri -

A ra - - - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus

T te.

B - mus te. A - do - ra - mus te.

21

S fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus

A te. Gra - ti - as a - gi - - - mus ti - - -

T Be - ne -

B Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi -

26

S ti - bi pro - pter ma - gnam

A - - - bi pro - - - pter ma -

T di - - - ci - - -

B - mus ti - bi pro - pter ma - gnam

30

S glo - ri - am tu - am.

A gnam glo - ri - am tu - am. Do - mi - ne

T mus te.

B glo - ri - am tu - am.

35

S Do - mi - ne De - us, Rex ce - le - stis, De - us

A De - us, Rex ce - le - stis, De -

T

B De - us Pa - ter o -

41

S Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne

A us Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi -

T Do -

B mni - po - tens.

46

S Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - -

A - - - li u - ni - ge - ni - te, Je - - -

T mi - - ne Fi - li

B Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je -

51

S su - Chri - ste. Chri - - - ste.

A su - Chri - ste. Je - su Chri - ste.

T u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste.

B su - Chri - - - ste. Chri - ste.

57

S Do - mi - ne De - us, A - - - gnus De - i, Fi -

A - - - - - - - - - - - - - - - -

T Do - mi - ne De - us, A - gnus De -

B Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i,

63

S li - us Pa - - - tris.

A

T i, Fi - li - us Pa - tris. —

B Fi - li - us — Pa - tris. — Pa - tris. —

70

S

A Qui tol - lis pec - ca - ta — mun - - - di,

T

B Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

(♩ = ♩)

77

S mi - se - re - re no - bis.

A mi - se - re - re no - bis.

T mi - se - re - re no - bis.

B mi - se - re - re — no - bis. Qui tol -

82

S Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

A Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

T Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B lis pec - ca - ta mun - di, \_\_\_\_\_ su -

87 (♩ = ♩)

S di, su - sci - pe de - pre - ca - ti -

A di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

T

B sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - - - -

92

S o - nem no - - - - - stam. Qui \_\_\_\_\_

A - - - - - stam. \_\_\_\_\_ Qui \_\_\_\_\_ se -

T Qui se - des ad de -

B - - - - - stam.

97


S  se - des ad de - xte - ram Pa -


A  des ad de - xte - ram Pa -


T  xte - ram Pa -

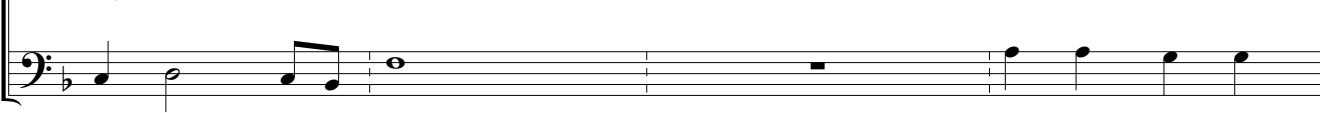
B  Qui se - des ad de - xte - ram Pa -

101

S  tris, mi - se - re - re no -

A  tris, mi - se - re - re no -

T  tris, mi - se - re - re no -

B  tris, mi - se - re - re

105

S  bis. Quo - ni - am tu so - lus san - ctus.

A  bis. Quo - ni - am tu so - lus

T  bis. Quo - ni - am tu so - lus

B  no - bis. Quo - ni - am tu so - lus



110

S Tu so - lus Do - mi - nus. \_\_\_\_\_ Tu so - lus

A Tu so - lus Do - mi - nus. \_\_\_\_\_ Tu so -

T Tu so - lus

B san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus

115

S Al - tis - si - mus,

A lus Al - tis - si - mus,

T Al - tis - si - mus,

B Al - tis - si - mus, \_\_\_\_\_

120

S Je - su \_\_\_\_\_ Chri - ste, \_\_\_\_\_

A Je - su Chri - ste,

T Je - su \_\_\_\_\_ Chri - ste, \_\_\_\_\_

B Je - su \_\_\_\_\_ Chri - ste,

(• = •)

125

S

A

T

B

Cum \_\_\_\_\_

Cum \_\_\_\_\_ San - cto

Cum \_\_\_\_\_ San - cto Spi - ri - tu

Cum \_\_\_\_\_ San - cto Spi - ri - tu \_\_\_\_\_

130

S

A

T

B

San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a \_\_\_\_\_

Spi - ri - tu \_\_\_\_\_ in \_\_\_\_\_ glo - ri - a

in glo - ri - a De - i

in glo - ri - a De - i in glo - ri - a \_\_\_\_\_ De -

135

S

A

T

B

De - i Pa - - - tris. \_\_\_\_\_ A - - -

De - i Pa - - - tris. \_\_\_\_\_

Pa - tris. A - - -

i Pa - tris. A - - -

139

S

A

T

B

men.

men.

men.

men. \_\_\_\_\_

The musical score for measure 139 is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano, Alto, and Tenor parts end with a fermata on a whole note. The Bass part has a fermata on a whole note and a final measure with a fermata on a whole note. The lyrics 'men.' are written below the Soprano, Alto, and Tenor parts, and 'men. \_\_\_\_\_' is written below the Bass part.

# Alleluya

[illegible]

32

A al - le - lu - ya,

T lu - ya,

B lu - ya,

38

A al - le - lu ya,

T al - le - lu ya, al - le -

B al - le - lu ya,

45

A al - le - lu ya, al - le -

T lu - ya, al - le -

B al - le - lu ya, al - le -

53

A lu - ya, al - le - lu ya.

T lu - ya, al - le - lu ya.

B lu - ya, al - le - lu ya.

## Credo III

## Credo



S

Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fa - cto - rem

A

Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fa - cto - rem

T

B

5

S

ce - li et ter - re, vi - si - bi - li - um om - ni -

A

ce - li et ter - re, vi - si - bi - li - um om - ni - um

T

B

11

S

um et in - vi - si - bi - li -

A

et in - vi - si - bi - li -

T

B

16

S um. Et in u - num Do - mi - num \_\_\_\_\_ Ie - sum

A um. Et in u - num Do - mi - num Ie - sum Chris -

T Et in u - num Do -

B Et in u - num Do - mi - num Ie -

21

S Chris - tum, fi - li - um De - i u - ni - ge - ni -

A tum, fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, et ex

T mi - num Ie - sum Chris -

B - sum Chris - tum, fi - li - um De - i u - ni - ge - ni -

26

S tum, et ex Pa - tre na - tum

A Pa - tre na - tum an - te om - ni - a se - cu - la.

T tum,

B tum, et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni -

31

S an - te om - ni - a se - cu - la. De - um de De -

A se - cu - la De - um de De -

T fi - li -

B a se - cu - la. De - um de De - o, lu -

36

S o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o

A o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum

T um

B - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

41

S ve - ro.

A de De - o ve - ro. Ge - ni - tum non fac -

T De - i

B De - o ve - ro. Ge - ni -



46

S

A

T

B

tum, con - sub - stan - ti - a - - - - - lem Pa -

tum non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - - - - - lem Pa -

51

S

A

T

B

per \_\_\_\_\_ quem om - ni -

- - - tri, per quem om - ni - a fac -

per quem om - ni - a

- - - tri, per quem \_\_\_\_\_ om - ni - a

57

S

A

T

B

a \_\_\_\_\_ fac - ta \_\_\_\_\_ sunt.

ta \_\_\_\_\_ ta sunt. \_\_\_\_\_

fac - - - ta sunt.

fac - - - ta sunt. \_\_\_\_\_

62

S

Qui prop - ter nos ho -

A

Qui prop - ter nos ho - mi -

T

B

67

S

mi - nes, et prop - ter nos - tram sa -

A

- nes, et prop - ter nos - tram

T

B

72

S

- lu - tem. Des - cen - dit de ce -

A

sa - lu - tem. Des - cen - dit de ce - lis:

T

B

78

S - - lis: de ce - - - lis:

A de - - - ce - - - - - lis:

T

B

82

S Et in - car - na - tus est de

A Et in - car - na - tus est de

T Et in - car - na - tus

B Et in - car - na - tus est de

87

S Spi - ri - tu San - cto - - -

A Spi - ri - tu - - - San - - - cto

T est de Spi - ri - tu San - cto

B Spi - ri - tu - - - San - cto

92

S ex — Ma - ri - a Vir -

A ex Ma - ri - a Vir -

T ex Ma - ri - a Vir -

B ex Ma - ri - a Vir - gi - - -

96

S - - - - - gi - - - - - ne:

A gi - - - - - ne: Vir - gi - - - - - ne: —

T - - - - - gi - - - - -

B ne: — Vir - gi - - - - - ne:

(♩ = ♩)

101

S Et ho - mo — fac - tus — est.

A Et — ho - mo fac - tus — est.

T ne: Et ho - mo fac - tus — est.

B Et ho - mo — fac - tus — est.

107

( $\text{♩} = \text{♩}$ )

S

A

T

B

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

112

S

A

T

B

sub Pon - ti - o Pi - la - -

bis:

sub Pon - ti - o Pi -

no - bis:

116

S

A

T

B

to, pas - - sus

sub Pon - ti - o Pi - la - to, pas -

la - to, pas -

sub Pon - ti - o Pi -

120

S et se - - pul - tus est.

A - sus et se - pul - tus est.

T sus et se - pul - tus est.

B la - to, pas - sus et se - pul - tus est.

125

S Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

A Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,

T Et re - sur - re - xit ter - ti -

B Et re - sur - re - - - - -

131

S - e, se - cun - dum scrip - tu -

A se - cun - dum scrip - tu -

T a di - e, se - cun - dum scrip -

B xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum scrip -

136

S

- - - - - ras, et a - scen - dit in ce -

A

8

- - - - - ras, et a - scen -

T

8

tu - - - - - ras,

B

tu - - - - - ras,

141

S

lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et

A

8

dit in ce - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

T

8

Et i - te -

B

Et i - te - rum ven -

146

S

i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,

A

8

Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

T

8

rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, iu - di -

B

tu - rus est cum glo - ri - a, iu - di - ca - re

151

S iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os:

A glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os:

T ca - re vi - vos et mor - tu - os:

B vi - vos et mor - tu - os:

157

S Cu - ius re - gni non e -

A Cu - ius re - gni non e - rit fi -

T Cu - ius re - gni non e -

B Cu - ius re - gni non e -

162

S - rit fi - nis.

A - nis.

T rit fi - nis.

B rit fi - nis.



(♩ = ♩)

166

S Et in Spi - ri - tum Sanc - tum, Do - mi -

A Et in Spi - ri - tum Sanc - tum, Do - mi -

T

B Et in Spi - ri - tum Sanc - tum, Do - mi -

(♩ = ♩)

172

S num,

A num, et vi - vi - fi - can -

T et vi - vi - fi - can -

B num, et vi - vi - fi - can -

177

S qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

A tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce -

T tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o -

B tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que

182

S Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do -

A dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do -

T que

B Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do - ra -

187

S ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui

A - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur:

T qui lo - cu - tus est

B tur et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo -

191

S lo - cu - tus est per pro - phe - tas.

A qui lo - cu - tus est per pro - phe - tas.

T per pro - phe - tas.

B cu - tus est per pro - phe - tas.

196

S Et u - nam, sanc - tam, ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam

A Et u - nam, sanc - tam, ca - tho - li - - - cam et

T Et u - nam, sanc - - - - - tam,

B Et u - nam, sanc - tam, ca - tho - li - cam et a -

201

S Ec - cle - si - - - am.

A a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or

T ca - - - - tho - - - - li - cam

B - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

206

S in re - mis - si - o - nem

A u - num bap - tis - ma

T Con - fi - te - or u - num bap - tis - ma

B in re - mis - si -

212

S  
pec - ca - to - rum. *Pec - ca - to - - - rum.*

A  
Et ex -

T

B  
o - nem pec - ca - to - - - - rum.

217

S  
Et ex - spec - to re - sur - rec - ti -

A  
spec - - - - to re - sur - rec -

T  
re - sur -

B  
Et ex - spec - to - - - re - sur - rec - ti -

221

S  
o - nem mor - tu - o - - - rum.

A  
ti - o - nem - - - mor - - - tu - o - rum. - - -

T  
rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum.

B  
- o - nem mor - tu - o - - - rum.

(♩ = ♩)

225

S

Et vi - tam ven - - - tu - ri

A

Et vi - tam ven - - - tu - - - ri

T

Et vi - tam ven - tu -

B

Et vi - tam ven - - - tu - - - ri se -

229

S

se - cu - li. A - - - men.

A

se - cu - li. A - - - men. A -

T

ri se - cu - li. A -

B

cu - li. A - - - men.

234

S

A - - - - - men.

A

- - - - - men.

T

- - - - - men.

B

A - - - - - men.

# Sanctus

[illegible]

16

S *San - - - - ctus, San -*

A *San - - - - ctus, San - - - -*

T *San - - - - ctus,*

B *San - - - -*

21

S *- - - - - ctus,*

A *- - - - - ctus,*

T *San - - - -*

B *- - - - ctus, San -*

26

S *San - - - -*

A *San - - - -*

T *- - - - ctus,*

B *- - - - ctus, —*

31

S *ctus,* Do - mi -

A *ctus,* Do - mi - nus De -

T

B Do - - - - - mi - - - - -

36

S - nus De - us Sa - - -

A - - - - - us Sa - ba -

T San - - - - - ctus, San -

B - - - - - nus

41

S - ba - - - -

A - - - - - oth, Sa - - - - - ba -

T - - - - - ctus,

B Do - - - - - mi - - - - - nus



46

S - - - - oth, Sa - ba - - - oth, Sa - ba -

A - - - - oth, Sa - ba - oth,

T - - - - Do - mi - nus De -

B De - - - - us - - - - Sa -

51

S - - - - oth, Sa - ba - - - oth,

A Sa - - ba - oth, Sa - - - ba - oth, Sa -

T - - - - us

B ba - - oth, Sa - - ba - - - -

56

S Sa - ba - oth, Sa - ba - - -

A - - ba - oth, Sa - ba - - - -

T Sa - ba - - - -

B - - oth, - - - - Sa - ba - - -

61

S

A

T

B

oth.

oth.

oth,

Sa - ba - oth.

oth, Sa - ba - oth.

66

S

Ple - ni

A

8

Ple - ni sunt

71

S

sunt ple - ni sunt ce - -

A

8

ple - ni sunt ce - - li et

76

S li et ter - - - - - ra

A 8 ter - - - - - ra et ter - - - - -

81

S *et ter - ra glo - ri - a glo - ri - a tu -*

A *ra glo - ri - a glo - ri - a tu -*

86

S *- - - a*

A *- - - a glo - ri - -*

B *glo - ri a glo -*

91

S *Glo - ri - - a*

A *a glo - ri - - a tu - -*

B *ri - - - a glo - ri - a tu - a,*

98

S *tu - - a, tu - - -*

A *- a, tu a*

B *Glo - ri - a tu - - - a*

103

S *a,* *glo - - - - ri -*

A *glo - ri - - - a*

B *glo - ri - - - a*

108

S *- a,* *glo - ri - a glo -*

A *glo - ri - a - - - glo -*

B *glo - ri - - - a - - - glo - ri -*

113

S *- - ri - - - a tu - - -*

A *- - ri - a glo - ri - - -*

B *- - - - - a glo - ri a tu -*

118

S

A

B

*a tu - a, glo - ri - -*

*a, — glo - ri - a tu - -*

123

S

A

B

*a, glo - ri - a tu - - a.*

*a, glo - ri - a tu - - a.*

*a glo - ri - a tu - - a.*

128

S

A

T

B

*O - - - - san - - -*

*O - - - - san - - -*

*O - - - - san - - - na*

*O - san - - - - na —*

133

S

na — O — san —

A

8

na O — san — — — na

T

8

O — — — — san — — — — na

B

O — — — — san — — — — na

138

S

na O —

A

8

O — — — — san — — — —

T

8

O — — — — san —

B

O — — — — san — — — —

143

S

san — — — — na in

A

8

na O — san — — — — na in ex — — — —

T

8

na in ex —

B

na in — — — — ex — — — —

148

S  
ex - cel sis

A  
cel

T  
cel sis

B  
sis - ex - cel sis, in ex - cel -

153

S  
in ex - cel sis, ex - cel -

A  
sis in ex - cel sis, in

T  
in ex - cel sis, in ex -

B  
sis, in ex -

159

S  
sis, in ex - cel -

A  
ex - cel sis, in ex - cel -

T  
cel sis, in

B  
cel sis, in

165

S

A

T

B

ex - - - cel - - - sis.

ex - - - cel - - - sis.

ex - - - cel - - - sis.

ex - - - cel - - - sis.

169

S

A

Be - ne - - - di -

Be - ne - - - di -

175

S

A

ctus qui - - - ve -

ctus qui - - - ve -

180

S

A

nit in no - mi - ne - in no - mi -

nit in no - mi - ne in no - mi -



185

S

ne in no - - - mi - ne

A

ne in no - mi - ne no - mi - ne in

189

S

in no - mi - ne in no - - - mi -

A

no - mi - ne in no - mi -

194

S

ne in no - - - mi

A

ne in no - - - mi

198

S

ne

A

ne qui ve - - -

B

qui ve - - - nit qui

203

S

A

B

8

nit — qui ve - nit — qui —

ve - nit — qui — ve - - - -

208

S

A

B

8

ve - - - - nit in

- - - nit in —

214

S

A

B

8

no - mi - - ne Do - - - mi -

no - - - mi - - ne — Do - - -

218

S *In* — *no* -

A *ni* *In* — *no* -

B *mi* - *ni* *In* — *no* -

223

S *mi* - *ne* *in*

A *mi* - *ne* *in* *no - mi* -

B *mi* - *ne* *in* *no - mi* -

228

S *no - mi* - *ne* — *in* *no - mi* - - *ne*

A *ne* — *in* *no - mi* - *ne* — *Do* - *mi* -

B *ne* *in* *no - mi* *ne* —

233

S Do - mi - - - ni - Do - mi -

A 8 ni In - no - - - mi - - -

B Do - - - mi - ni Do - - - -

237

S - ni - Do - mi - - - ni - Do - - -

A 8 ne - Do - mi - ni - Do - - -

B mi - - - - ni - Do - - - -

241

S - mi - - - - - ni.

A 8 - - mi - - - - - ni.

B mi - - - - - ni.

# Agnus Dei I

This system contains the first four measures of the piece. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part begins with a whole note on G4. The Alto and Bass parts begin with a whole note on G3. The Tenor part begins with a whole note on G3. The lyrics for each part are: S: A - - - gnus; A: A - gnus De - i, A - gnus De - i,; T: A - ; B: A - gnus De - i, A - - - gnus.

This system contains measures 5 through 8. The Soprano part continues with a half note on G4, then a quarter note on F#4, and a quarter note on E4. The Alto part continues with a half note on G3, then a quarter note on F#3, and a quarter note on E3. The Tenor part continues with a half note on G3, then a quarter note on F#3, and a quarter note on E3. The Bass part continues with a half note on G2, then a quarter note on F#2, and a quarter note on E2. The lyrics for each part are: S: De - - - i, A - gnus\_\_\_; A: De - - - i, A - gnus\_\_\_ De - ; T: gnus De - - - i, A - gnus; B: De - - - - - i, A - - - - gnus\_\_\_

This system contains measures 9 through 12. The Soprano part continues with a half note on G4, then a quarter note on F#4, and a quarter note on E4. The Alto part continues with a half note on G3, then a quarter note on F#3, and a quarter note on E3. The Tenor part continues with a half note on G3, then a quarter note on F#3, and a quarter note on E3. The Bass part continues with a half note on G2, then a quarter note on F#2, and a quarter note on E2. The lyrics for each part are: S: De - - - i,; A: - - - i, qui tol - lis; T: De - - - i,; B: De - - - - - i, qui tol - lis pec -

18

S *qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui*

A *pec - ca - ta mun - di, pec - ca -*

T

B *ca - ta mun -*

23

S *tol - lis pec - ca - ta*

A *ta mun - di, pec - ca -*

T

B *di, qui tol - lis pec - ca -*

28

S *mun - di, mi - se - re - re no -*

A *ta mun - di, mi - se -*

T *mi - se - re -*

B *ta mun di,*

34

S

re - - - - - bis, mi - se - re -

A

re - re - - no - - - bis, mi -

T

re

B

mi - se - - -

40

S

re no - - - bis, mi - se - re - - -

A

se - - - re - - - re - - - no - - - bis,

T

no - - - - -

B

re - re no - - - bis, mi - se - re - - -

44

S

re no - - - - - bis.

A

mi - se - re - re no - - - - - bis.

T

bis.

B

re no - - - - - bis.





# Missa Ave Maria Peregrina

## Kyrie

Fuente: TarazC 2/3, ff. 94v-104r

Francisco de Peñalosa (ca. 1470 - 1528)

The musical score is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The time signature is 2/3. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are in Spanish and are repeated across three systems of music.

**System 1:**

- S: Ky - ri - e\_\_ e - lei -
- A: Ky - ri - e e - lei - son, e -
- T: Ky - ri - e e - lei -
- B: Ky - ri - e e - lei -

**System 2:**

- S: - - - - son, Ky - ri - e e -
- A: lei - - - son, Ky - ri - e e -
- T: - - - son, Ky -
- B: son, Ky - ri - - e

**System 3:**

- S: - lei - - son, e - lei - son,
- A: lei - - son, e - lei - son, Ky -
- T: ri - e e - lei - son,
- B: e - lei - - son,

16

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

A ri - e e - lei son, Ky -

T Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son,

21

S ri - e e - lei - son, Ky -

A ri - e e - lei - son, Ky - ri -

T son, Ky - ri - e e -

B Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

26

S - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

A e Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

T lei - son.

B ri - e e - lei - son.

(♩ = ♩)

31 C2

S Chri - ste e - lei - son,

A

T Chri - - - - - ste

B Chri - ste e -

36

S Chri -

A Chri - ste e - lei - - -

T e - lei - son,

B - - lei - son, e - lei - son,

41

S - ste e - lei - son, Chri - ste

A son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, - - -

T

B Chri - ste e - lei - son, Chri -

46

S *e - lei - son, Chri - ste e -*

A *Chri - - - ste e - lei*

T

B *- ste e - lei - son, e - lei -*

51

S *lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste*

A *son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -*

T *Chri - - - - - ste*

B *- - son, Chri - ste e - lei - son,*

56

S *e - lei - son, Chri - ste e - lei - - -*

A *lei - son, Chri - ste e - - - - lei -*

T *e - lei - son,*

B *Chri - ste e - lei - - - -*

61

S *son,* *Chri -*

A *son,* *Chri - ste e - lei -*

T

B *son,* *Chri - ste e - lei -*

66

S *ste Chri - ste e - lei - son, e -*

A *son,* *Chri - ste e - lei - son, e -*

T *Chri - ste*

B *son, Chri - ste e - lei - son, e -*

71

S *lei - son,* *e - lei - son.*

A *lei - son,* *e - lei - son.*

T *e - lei - son.*

B *lei - son,* *e - lei - son,*

(♩ = ♩)

77 C

S Ky - ri - e

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky -

82

S e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

A e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T Ky - ri - e e - lei -

B ri - e e - lei - son, Ky - ri -

86

S son, Ky - ri - e e - lei -

A son, Ky - ri - e e - lei - son,

T son, Ky - ri - e e - lei -

B e e - lei - son,

90

S *son, Ky - ri - e e - - -*

A *Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -*

T *- son, Ky - ri - e e - lei -*

B *Ky - ri - - - - - e e -*

94

S *lei - - - - - son, \_\_\_\_\_*

A *- lei - son, Ky - ri - e e - lei -*

T *- son, Ky - ri - e e -*

B *lei - - - - son, Ky - ri -*

98

S *Ky - ri - e e - lei - son.*

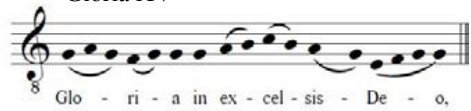
A *- son, e - lei - - - son.*

T *- lei - son.*

B *e e - lei - - - - son.*

# Gloria

## Gloria XV



8

S Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

A Et in ter - ra pax ho -

T Et in

B Et in ter - ra pax ho - mi - ni -

6

S bo - ne vo - lun - ta - tis. Vo - lun -

A mi - ni - bus bo -

T ter - ra pax ho - mi - ni - bus

B bus\_\_\_\_\_ bo - ne\_\_\_\_\_

9

S - ta - tis Lau - da - mus te.

A ne vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus

T bo - ne vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus

B vo - lun - ta - tis. Lau -



13

S Be - ne - di - ci - mus te.

A te. Be - ne - di - ci - mus te.

T te. Be - ne - di - ci - mus te.

B da - - - mus te.

17

S A - do - ra - - - mus

A

T A - do - ra - mus

B

22

S te. Glo - ri - fi -

A Glo - ri - fi - ca - mus

T te. Glo - ri -

B Glo - ri - fi - ca - mus te.

27

S ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus

A te. Gra - ti - as a - gi - mus ti -

T fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus

B Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro -

32

S ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am

A bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - - -

T ti - bi pro - pter ma - gnam glo - - - ri - am

B pter ma - gnam glo - ri - am

36

S tu - am. Do - mi - ne De - us,

A am. Do - mi - ne De - us,

T tu - am. Do - mi - ne

B tu - am. Do - mi - ne De - us, Rex ce - le - stis,

42

S Rex ce - le - stis, De - us Pa - ter o - mni - po -

A 8 Rex ce - le - stis, De - us Pa - ter

T 8 De - us, Rex ce - le - stis, De - us Pa - ter o - mni - po - tens.

B De - us Pa - ter o - mni - po - tens.

47

S - - - tens. Do - mi - ne Fi - li

A 8 o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li u -

T 8 Do - mi - ne u - ni - ge -

B Do - mi - ne Fi - li

51

S u - ni - ge - ni -

A 8 ni - ge - ni - te,

T 8 ni - te, Je -

B u - ni - ge - ni - te,

56

S te, Je - su Chri - ste.

A Je - su Chri - ste.

T su Chri - - - - - ste.

B Je - - - - - su Chri - ste.

62

S Do - mi - ne De - us, A - gnus

A Do - mi - ne De - us, A -

T Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, —

B Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i,

67

S De - i, Fi - li - us Pa - tris. Fi - li - us Pa -

A gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris. Fi - li - us

T Fi - li - us Pa - tris. Fi - li - - - us Pa -

B Fi - li - us Pa - tris. Fi - li - us Pa - tris.

71

S tris. Fi - li - us Pa - tris. Pa -

A Pa - tris. Pa - - - - -

T - - - - -

B Fi - li - - - - - us

74

S - - - - - tris.

A tris.

T tris. - - - - -

B Pa - - - - - tris.

78

S Qui tol - lis pec - ca - ta

A Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T Qui tol -

B Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

84

S mun - - di, mi - se - re - re - no -

A mi - se - re - re

T lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no -

B mi - se - re - - - re

90

S - bis. No - - - - bis.

A no - - - - bis. Qui

T - bis. Qui tol - - -

B no - bis. Qui tol - lis

96

S pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe

A tol - lis pec - ca - ta mun - di, su -

T lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, su - sci -

B pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe



118

S no - bis. Quo - ni - am tu so - lus

A no - bis. Quo - ni - am

T re no - bis. Quo - ni - am tu

B no - bis. Quo - ni - am tu

123

S san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus

A tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus.

T so - lus Do - mi - nus.

B so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus.

127

S Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis -

A Tu so - lus Al - tis - si - mus,

T - nus. Tu so - lus Al - tis - si -

B Tu so - lus Al - tis - si -



131

S si - mus, Je - - - su

A Je - - - su Chri - - -

T mus, Je - - -

B - - - mus, Je - - - su

135

S Chri - - - ste,

A Chri - - - ste,

T su Chri - - - ste,

B Chri - - - ste,

(♩ = ♩)

140 3

S Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri -

A Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri -

T Cum San - cto Spi - ri - tu

B Cum San - cto Spi - ri - tu in

145

S a — in glo - ri - a De -

A a — De - i Pa - - - tris.

T in glo - ri - a De - - - i —

B glo - ri - a De - - - i Pa - tris. —

149

S i Pa - tris. Glo - ri - a De - i Pa -

A A - - - - -

T Pa - - - tris. Glo - ri - a — De - i

B A - - - - -

154

S - tris. A - - - - - men.

A men. — A - - - - -

T Pa - - - - - tris. —

B men. — A - - - - - men.

158

S A - - - - - men.

A *men.* A - - -

T A - - - - - men. A - - - - - men.

B A - - - - - men. A - - - - - men.

162

S A - - - - - *men.* # # #

A *men.*

T A - - - - - *men.*

B A - - - - - *men.*

# Credo

**S** Pa - trem o - mni - po - ten - tem, o -  
**A** Pa - - - trem o - mni - po -  
**T**  
**B** Pa - - -

**7**  
**S** mni - po - - - ten - - - tem, fa -  
**A** ten - tem, fa - cto - rem ce - - - li et  
**T** Pa - trem o - mni - po - ten - tem,  
**B** trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto -

**11**  
**S** - - cto - rem ce - li et ter - re, vi - si -  
**A** ter - re, vi - si - bi - li - - - um o -  
**T** fa - cto - rem ce - li et ter - - - re,  
**B** rem ce - li et ter - - - re, vi -

16

S bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li -

A - - - mni - um

T vi - si - bi - li - um o - mni - um

B si - bi - um o - mni - um et in - vi - si - bi -

21

S - um. vi - si - bi - li - um Et in u - num

A Et in u - - - num Do - mi -

T et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num

B - - - li - - - um.

26

S Do - mi - num Je - - - sum Chri - - -

A - - - num Je - - - sum Chri - - -

T Do - mi - num Je - - - sum Chri - - -

B Je - - - sum Chri - - - stum,

31

S stum,

A stum,

T stum, Fi - li - um De - i u - ni -

B Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni -

36

S et ex Pa - tre na - tum

A et ex Pa - tre na - - -

T - - ge - ni - tum an - te

B - - - tum an - te

41

S an - te o - mni - a se - cu - la. De -

A tum an - te o - mni - a se - cu - la. De -

T o - mni - a se - cu - la. De - um de

B o - mni - a se - cu - la. De - um de

46

S um de De o, lu - men de lu - mi -

A - um de De o, lu - men de lu -

T De o, lu - men de lu - mi - ne,

B De - - o, lu - men de lu - mi - ne,

51

S - ne, De - um ve - rum

A mi - ne, De - um ve - - - rum

T De - um ve - - - rum

B De - um ve - - - rum

(o = o)

57

S de De o ve - -

A de De o ve - - ro.

T de De o ve -

B de De o ve - - -

60 (♩=♩)

S ro. Ge - ni - tum, non fa -

A Ge - ni - tum, non fa - ctum, Ge - ni - tum, non *ff* -

T ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,

B ro. Ge - ni - tum, non fa - - -

65

S ctum, con - subs - ta - nti - a - lem Pa - - -

A ctum, con - subs - ta - nti - a - lem Pa - - -

T con - subs - ta - nti - a - lem Pa - - -

B ctum, con - subs - ta - nti - a - lem Pa - -

69

S - - tri: per quem o - mni-a fa - cta sunt.

A - - tri:

T tri:

B tri: per quem o - - - mni - a fa - cta sunt.



75 (♩ = ♩)

S Qui pro - pter nos ho - mi - nes

A Qui pro - pter nos ho - mi - nes

T Qui pro - pter nos ho - mi -

B nos ho - mi - nes et pter no - stram sa -

81

S et pro-pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit

A et pro-pter no - stram sa - lu - tem de -

T nes et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit

B lu - - - tem de - scen - dit de

86

S de - - - ce - - - lis. De - - - lis.

A scen - dit de ce - - - lis.

T de ce - - - lis.

B ce - - - lis.

90 (♩=♩)

S  
Et in - car - na -

A  
Et in - car - na - tus est

B  
Et in - car - na - tus est Et

*Et in carnatus usque et sepultus est tacet*  
[Tenor tacet]

96

S  
tus est Et in - car - na - tus est de Spi - ri -

A  
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San -

B  
in - car - na - tus est

102

S  
tu San - - - cto ex Ma - ri - a Vir - gi -

A  
- - - cto ex Ma - ri - a Vir - gi -

B  
ex Ma - ri - a

108

S  
- - - ne. Et ho - mo

A  
ne. Et ho - mo

B  
Vir - gi - ne. Et

113

S fa - - - ctus est. Cru -

A fa - - - ctus est. \_\_\_\_\_

B ho - mo fa - ctus est.

118

S - ci - fi - - - - xus e - ti - am pro

A Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis,

B Cru - ci - fi - xus e - ti - am \_\_\_\_\_ pro no -

123

S no - bis, sub Po - nti - o Pi - la - to; pas -

A sub Po - nti - o Pi - la - - - to;

B bis, \_\_\_\_\_ sub \_\_\_\_\_ Po - nti - o Pi - la - to;

128

S - - sus et se - pul - tus est.

A pas - - - sus et \_\_\_\_\_ se - - - pul -

B pas - - - sus et \_\_\_\_\_

132

S *Et* se - pul - - - tus est.

A 8 - - - - - tus est.

B se - pul - - - - - tus est.

136 (o = o.)

S Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - - -

A 8 Et re - sur - re - xit ter - ti - a

T 8 Et re - sur - re - xit ter - ti - a

B Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

141

S - e, se - cun - dum Scri - - - ptu -

A 8 di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras.

T 8 di - - e, se - cun - dum Scri - ptu -

B - e, se - cun - dum Scri - ptu -

145 (♩=♩)

S ras. Et as - cen - dit in ce - lum: se - det ad dex - te -

A Et as - cen - dit in \_\_\_\_ ce - lum: \_\_\_\_ se - det \_\_\_\_ ad \_\_\_\_

T ras. Et as - cen - dit in ce - lum: se - det ad

B ras. Et as - cen - dit in ce - lum: se - det ad dex - te - ram

150

S ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus \_\_\_\_

A dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum \_\_\_\_ ven - tu - rus \_\_\_\_ est

T dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus

B Pa - tris. Et i - te - rum \_\_\_\_ ven - tu - rus \_\_\_\_

154

S est cum \_\_\_\_ glo - ri - a, ju - di - ca - re \_\_\_\_ vi - vos \_\_\_\_

A cum \_\_\_\_ glo - ri - a, \_\_\_\_ ju - di - ca - re \_\_\_\_ vi - vos et

T est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos

B est cum \_\_\_\_ glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - - - vos

159

S et mor - tu - os: # #

A mor - tu - - - os: cu - jus re - gni non e -

T et mor - tu - - - os:

B et mor - tu - os: cu - jus re - gni non e -

165

S Et in Spi - ri - tum San - - -

A rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do -

T

B - rit fi - nis. Et in Spi - ri -

170

S ctum, Do - mi - - - num et vi -

A mi - - - num et vi - vi - fi - can -

T

B tum San - ctum, Do - mi - num et

175

S vi - fi - can - - - tem:

A tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce -

T qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -

B vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi -

181

S qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do -

A - - - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul

T - ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul

B que pro - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li -

186

S ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur:

A a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur:

T a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur:

B o si - mul a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi -

191

S  
qui lo - cu - tus est per — pro - phe - -

A  
8  
qui lo - cu - tus est per pro - phe - - tas. *per*

T  
8  
qui lo - cu - tus est per pro - phe -

B  
ca - tur: qui lo - cu - tus est per pro - phe -

196

S  
tas. Et u - nam san - ctam, ca -

A  
8  
*pro - phe - tas. Et u - nam san - ctam,*

T  
8  
tas. Et u - nam san - ctam, ca -

B  
- - - - - tas. Et u - nam san - ctam, ca -

201

S  
tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con -

A  
8  
ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si -

T  
8  
tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si -

B  
tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. —



206

S  
fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si -

A  
8 am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si -

T  
8 am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si -

B  
Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si -

211

S  
o - nem pec - ca - to - rum. Et

A  
8 o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - pe - cto re -

T  
8 o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - pe -

B  
o - nem pec - ca - to - rum. Et ex -

216

S  
ex - pe - cto re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum.

A  
8 sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum.

T  
8 cto re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum.

B  
pe - cto re - sur - rec - tio - nem mor - tu - o -

221

S Et vi - tam ven - tu -

A Et vi - tam ven - tu -

T Et vi - tam

B rum. Et vi - tam

225

S ri se - cu - li. se - cu -

A ri se - cu - li. Se -

T ven - tu - ri se -

B ven - tu -

229

S - li. A -

A - cu - li. A -

T - cu - li. A -

B ri se - cu - li. A -

234

S

men. \_\_\_\_\_

A

8

T

8

B

men.

(♩ = ♩)

238

S

3

A

3

men. \_\_\_\_\_

A

T

3

men.

A

B

3

A

241

S

men.

A

8

men.

T

8

men.

A

men.

B

men.

# Sanctus

First system of the musical score for Sanctus, measures 1-4. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part begins with a whole note on G4, followed by a half note on A4, and then a quarter note on B4. The Alto part begins with a whole note on E3, followed by a half note on F3, and then a quarter note on G3. The Tenor and Bass parts are silent in this system. The lyrics are: San - ctus, San -

Second system of the musical score for Sanctus, measures 5-7. The Soprano part continues with a quarter note on A4, followed by a quarter note on B4, and then a quarter note on C5. The Alto part continues with a quarter note on F3, followed by a quarter note on G3, and then a quarter note on A3. The Tenor and Bass parts are silent in this system. The lyrics are: ctus, San - ctus San -

Third system of the musical score for Sanctus, measures 8-11. The Soprano part continues with a quarter note on C5, followed by a quarter note on D5, and then a quarter note on E5. The Alto part continues with a quarter note on A3, followed by a quarter note on B3, and then a quarter note on C4. The Tenor part begins with a whole note on E2, followed by a half note on F2, and then a quarter note on G2. The Bass part begins with a whole note on E1, followed by a half note on F1, and then a quarter note on G1. The lyrics are: ctus, San - ctus, San -

12

S *ctus* Do - mi - nus Do - mi - nus De - - -

A *ctus,* Do - mi - nus Do - mi - nus Do - mi - nus De - - -

T *stra*

B *ctus* Do - mi - nus Do - mi - nus De - -

16

S *us* De - - - *us* Sa - ba - oth, — Sa -

A *us* De - - - *us* Sa - ba - oth, — Sa -

T San - - - ctus Do - mi -

B *us* Do - mi - nus De - us Sa - - -

20

S - ba - - - oth.

A - ba - - - oth.

T - nus De - us — Sa - ba - oth.

B ba - oth, Sa - ba - oth, Sa - ba - oth.

(♩ = ♩)

23 C2

S

A

B

Ple - ni sunt

Ple - ni sunt Ple - ni

[Tenor tacet]

29

S

A

B

Ple - ni sunt ce - li ce -

sunt ce - li ce - li

34

S

A

B

li ce - li

ce - li et ter

39

S

A

B

ce - li et ter - ra glo - ri -

ra ce - li et ter - ra glo -

44

S

A

B

ce -

a tu - - - - -

ri - a tu - a tu - - - - -

49

S

A

B

li et ter - ra ce -

a ce - - - li ce - li ce - li

a tu - a ce - - - li

55

S

A

B

li et ter -

et ter - ra et ter -

et ter - ra et ter -

60

S

A

B

ra glo - - -

ra glo - - ri - a glo -

glo - ri - a tu - a glo - ri - a tu -

65

S

ri - - - a - - - tu - a

A

ri - a - - tu - a - - glo - ri - a

B

- a glo - ri - a tu - a glo - ri - a - - tu -

70

S

glo - ri - a tu - a glo - ri - a tu - a glo - ri - a

A

tu - a - - glo - ri - a tu - a glo - ri - a tu -

B

- - - a glo - ri - a tu - a glo - ri - a tu - a glo -

75

S

tu - a glo - ri - a tu - - - a.

A

a glo - ri - a tu - - - a.

B

ri - a tu - - - a glo - ri - a - - tu - a.



(♩ = ♩)

81 C

S O - san - na O - san - na O - san -

A C  
8 O - san - na O - san - na O - san -

T C  
8 Il - los tu - - - - os

B C  
O - - - san - na O - san -

84

S - - na O - san - na O - san - na in ex - cel -

A - - na O - san - na O - san - na in ex - cel -

T mi - se - ri - cor - - - -

B na O - san - na O - san - na in ex - cel -

88

S sis in ex - cel - sis O - san - na in ex - cel - sis O -

A sis in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis O - san -

T - - des. O - san - - - - na

B sis in ex - cel - sis O - san -

92

S *san - - na in — ex - cel - sis O - san -*

A *- - na in — ex - cel - sis in ex - cel -*

T *in — ex - cel - - - - -*

B *- - - - na in — ex - cel - sis O -*

95

S *- na in — ex - - cel - sis.*

A *sis O - san - na in ex - cel - sis.*

T *- - - - sis.*

B *san - na — in ex - - cel - - sis.*

98 C2

S

A C2

B C2

*Be - ne - - di -*

*Be - ne - di - - - -*

[Tenor tacet]

103

S

A

B

Be - ne - di -

ctus qui

ctus Be - ne - di - ctus qui ve -

108

S

A

B

ctus qui ve - nit

ve - nit qui

nit qui ve -

113

S

A

B

qui ve - nit qui ve - nit in no - mi -

ve - nit qui ve - nit qui ve - nit in no -

nit qui ve - nit

120

S

A

B

ne in no - mi - ne in no - mi - ne

mi - ne no - mi - ne in

in no - mi - ne in no - mi - ne in no - mi - ne

125

S Do - mi - ni in no - mi - ne Do - mi - - -

A <sup>8</sup> no - mi - ne in no - - mi - ne

B in no - mi - ne in no - mi - ne in no - mi - ne Do -

130

S *ni.*

A <sup>8</sup> Do - mi - ni Do - mi - ni.

B - mi - ni Do - mi - - - ni.

# Agnus Dei

S A T B  
 A - gnus De - i, qui tol -  
 A - gnus De - i, qui tol -  
 7  
 S A T  
 lis pec - ca - ta pec -  
 A - gnus De - i, qui tol -  
 T  
 lis pec - ca - ta mun -  
 12  
 S A T  
 ca - ta mun - di,  
 lis pec - ca - ta mun - di,  
 di, mun - di,

16

S mi - se - re - re no - - -

A mi - se - re - re no - bis. mi - se - re -

T mi - se - re - re

21

S - - bis. mi - se - re - re no -

A re mi - se - re - re no -

T no - - - - - bis.

25

S bis. A - gnus\_\_\_\_ De - i,

A bis. A - gnus\_\_\_\_ De -

T A - gnus\_\_\_\_ De - - - - i,

B Spes no - - - -

31

S

qui — tol — lis

A

i, qui —

T

qui — tol — lis —

B

— — — — —

stra

36

S

pec — ca — ta — mun — — — — —

A

tol — lis pec — ca — ta mun — di, pec —

T

pec — ca ta

B

— — — — —

41

S

di, pec — ca — ta mun — — — — — di, mi —

A

ca — — — — — ta mun — — — — — di,

T

mun — — — — — di, pec — ca — ta mun — di,

B

Sal — — — — — ve.

46

S

- se - re - re *mi - se - re - re*

A

8

*mi - se - re - re mi - se - re - re*

T

8

*mi - se - re - - - re mi - se -*

B

50

S

no - - bis.

A

8

no - - bis.

T

8

*re - re* no - - - - bis.

B



# Agnus Dei II

*Canon Quod nemini mihi deficit*

Tr

S

A

T

B

A - gnus De - - - i,

*Canon per antiphrasim*

A - gnus De -

5

Tr

S

A

T

B

Vi - - - ta

qui - - tol - - lis pec - ca -

A - gnus De - i, qui tol - -

A - gnus De - i, qui - - tol - lis pec - ca -

i, qui - - tol - lis pec - ca -

11

Tr  
dul - ce - - - do

S  
8 ta pec - ca - ta \_\_\_\_\_ mun - - - di, \_\_\_\_\_

A  
8 lis pec - ca - - ta mun -

T  
8 - ta mun - - - di,

B  
ta pec - ca - - ta mun - - -

16

Tr  
et Spes \_\_\_\_\_ no -

S  
8 mi - se - re - re no - bis.

A  
8 di, \_\_\_\_\_ mi - se - re - re \_\_\_\_\_ no -

T  
8 mi - se - re - re

B  
di, mi - se - re -

21

Tr  
stra — sal —

S  
8 A - gnus De - i,

A  
8 bis. A - gnus De -

T  
8 no - bis. A - gnus De - i,

B  
re — no - - - bis. A - gnus De -

26

Tr  
ve. — Ad

S  
8 qui tol - lis pec - ca - ta — mun -

A  
8 - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T  
8 qui — tol - lis pec - ca - - -

B  
i, — qui — tol - lis pec - ca - ta —

31

Tr *te* *su - spi - ra -*

S *di, qui tol - lis pec - ca - ta*

A *qui tol -*

T *ta mun - di, pec -*

B *mun - di, mun - di, qui tol - lis pec -*

36

Tr *mus, ge - men - tes et flen -*

S *pec - ca -*

A *lis pec - ca - ta pec -*

T *ca - ta pec -*

B *ca - ta pec - ca -*

41

Tr *tes*

S *ta mun - - - di,*

A *ca - - - ta mun - - - di, do - na*

T *- - - di, do -*

B *ta - - - mun - di, do - - -*

46

Tr *in hac*

S *do - na no - - - bis*

A *no - bis do - na no - bis*

T *na no - bis pa -*

B *na no - bis do - na no -*

51

Tr  
la - - cri - ma - - rum

S  
8 pa - - - - - cem. do -

A  
8 pa - - - - - cem.

T  
8 cem. De tous biens

B  
- - bis do - na no -

55

Tr  
val - - - - -

S  
8 na no - - - - - bis

A  
8 do - na no - - - - - bis do -

T  
8 ple - - - - -

B  
bis do - na no - bis

59

Tr  
le.

S  
8  
do - na no - - - bis do - na no - - -

A  
8  
na no - bis do - na no - - - bis

T  
8  
na. \_\_\_\_\_

B  
do - - - -

63

Tr

S  
8  
bis do - na no - bis pa - cem.

A  
8  
do - na no - bis pa - - - cem.

T  
8

B  
na no - - - bis pa - cem.





# Missa Nuestra Señora

## Kyrie

Fuente: TarazC 2/3, ff. 200v - 209r

Pedro de Escobar  
(ca. 1465 - ca. 1514)

S  
Rex vir - gi - num a -

A  
Rex vir - gi - num a -

T  
Rex vir - gi - num a -

B  
Rex vir - gi - num a -

6  
S  
ma - tor De - us

A  
ma - tor De - us

T  
ma - tor De - us

B  
ma - tor De - us

12  
S  
Ma - ri - e de - cus. E - lei -

A  
Ma - ri - e de - cus. E - lei - son. E -

T  
Ma - ri - e de - cus. E - lei -

B  
Ma - ri - e de - cus. E - lei -

20

S son. — E - - - lei - - - son. E -

A 8 lei - - - son. E - lei - - - son. E -

T 8 son. E - - - lei - - - son. — E -

B son. — E - - - lei - - - son. E -

28

S lei - - - son.

A 8 lei - - - son.

T 8 lei - - - son.

B lei - - - son.

32

S Chri - ste De - us de Pa -

A 8 Chri - ste De - us de — Pa - tre ho -

T 8 Chri - ste De - us de — Pa - - -

B Chri - ste De - us de — Pa - tre ho - -

39

S tre ho - mo na - - - tus Ma - ri -

A mo - - - na - tus Ma - ri - a Ma -

T tre ho - mo na - tus - Ma - ri - a Ma -

B mo - - - na - - - - - tus Ma - ri - a -

44

S a Ma - tre. E - lei - - -

A - - - tre. E - lei - - -

T - - - tre. E - lei - son, -

B Ma - tre. E - lei - son.

49

S - - son. E - lei - - - son.

A son. E - lei - - - son.

T E - - - lei - son.

B E - lei - - - son.

(♩ = ♩)

54

S O pa - ra - cli - te o - bum - brans cor -

A O pa - ra - cli - te o - bum - - - brans

T O pa - ra - cli - te o - bum -

B O pa - ra - cli - te o - bum - brans cor -

59

S - - pus Ma - ri - - - e. E - lei -

A cor - pus Ma - ri - e. Ma - ri - e. E -

T brans cor - pus Ma - ri - - - e. E -

B - - pus Ma - ri - - - e. E -

63

S son.

A lei son.

T lei son.

B lei son.

Gloria IX

Glo - ri - a in ex - cel - sis - De - o,

# Gloria

Francisco de Peñalosa  
(ca.1470 - 1528)

S

A

T

B

Et in ter - ra

Et in ter - ra pax ho -

6

S

A

T

B

pax ho - mi - ni - bus

mi - ni - bus

Et in ter - ra pax ho - mi - ni -

Et in ter - ra pax ho - mi -

13

S

A

T

B

bo - ne vo - lun - ta -

bo - ne vo - lun - ta -

- bus bo - ne vo - lun - ta -

- ni - bus bo - ne vo - lun - ta - tis.

18

S

tis. Lau - da - mus\_\_\_\_

A

tis.\_\_\_\_ Lau - da - mus te.\_\_\_\_

T

tis. Lau - da - mus\_\_ te. Be - ne -

B

Lau - da - mus\_\_\_\_ te. Be - ne -

24

S

te. Be - ne - di - ci - mus te. A -

A

Be - ne - di - ci - mus\_\_\_\_ te.\_\_\_\_

T

- di - ci - mus\_\_\_\_ te. A -

B

di - ci - mus\_\_\_\_ te. A - do - ra - mus

29

S

do - ra - mus\_\_\_\_ te.

A

A - do - ra - mus te. Glo -

T

- do - ra - mus te. Glo - ri - fi -

B

te.\_\_\_\_ Glo - ri - fi -

34

S  
Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a -

A  
8  
ri - fi - ca - mus\_\_\_\_ te. *Glo - ri - fi - ca - mus te.*

T  
8  
ca - mus te. Gra - ti - as\_\_\_\_

B  
ca - mus\_\_\_\_ te. a - gi -

40

S  
gi - mus\_\_\_\_ ti - bi pro -

A  
8  
Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter

T  
8  
*Gra - ti - as* a - gi - mus\_\_\_\_ ti - bi pro -

B  
mus\_\_\_\_ ti - bi

45

S  
- pter ma - gnam glo - ri - am tu - tu -

A  
8  
ma - gnam glo - ri - am\_\_\_\_ tu - am. *tu -*

T  
8  
- pter ma - gnam glo - ri - am\_\_\_\_ tu -

B  
pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu -

50

S *am.* Do - mi - ne De - us, Rex ce - le -

A *am.* Do - mi - ne De - us, Rex ce -

T *am.* Do - mi - ne De - us, Rex ce - le - stis,

B - - - *am.* Rex ce - le -

58

S - stis, De - us Pa - ter

A le - stis, De - us Pa - ter o - mni -

T De - us Pa - ter o - mni - po -

B stis, De - us Pa - ter o - mni - po - - - tens.

64

S o - mni - po - - -

A - po - tens. Do - mi - ne Fi -

T tens. De - us Pa - ter o - mni - po -

B Do - mi - ne Fi - li u - ni -



69

S tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te,

A - - - li u - ni - ge - ni - - - te,

T tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - - - te,

B ge - ni - te, u - ni - ge - - - ni - - - te,

75

S Je - su Chri - ste. Chri - ste.

A Je - su Chri - ste. Je - su Chri - ste.

T Je - su Chri - ste. Je - su Chri - ste.

B Je - su Chri - ste. Chri - ste.

83

S Or - pha - no - rum or - pha - no - rum

A Spi - ri - tus et al - - - me

T Spi - ri - tus et al - me et al - me

B Spi - ri - - - tus et al - me or -

90

S *or - pha - no - rum* pa - ra - cli -

A *or - pha - no - rum* Pa - ra - cli -

T *or - pha - no - rum* Pa - ra - cli -

B *pha - no - rum* Do -

96

S te Do - mi - ne De - us, A - gnus

A te Do - mi - ne De - us, A - gnus De -

T te Do - mi - ne De - us, A - gnus De -

B mi - ne De - us, A - gnus De - - - i, Fi -

103

S De - i, Fi - li - us Pa - -

A - - i, Fi - li - us Pa - - - tris.

T i, Fi - li - us Pa - - -

B - - li - - - us Pa - - - tris.

109

S *tris.* Ma -

A Pri - mo - ge - ni - tus Pri - mo - ge - ni - tus

T *tris.* Pri - mo - ge - ni -

B Pri - mo - ge - ni - tus Pri - mo - ge - ni - tus

( $\bullet = \bullet$ )

115

S *3* ri - e Vir - gi - - - nis

A *3* Ma - ri - e Vir - - - gi - - -

T tus Ma - ri - e Vir - gi - nis

B *3* Ma - ri - e Vir - gi - nis Vir - gi -

119

S Ma - - - tris Ma - - - tris

A nis Ma - tris Ma - - - tris

T Ma - tris Ma - - - tris

B nis Ma - - - tris Ma - tris

(●=●)

123 C2

S

A

T

B

Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

Qui tol - lis pec - ca - ta mun di,

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - -

129

S

A

T

B

mi - se - re - re no -

di, mi - se - re - re no -

mi - se - re - re no-bis. mi - se - re - re no -

di, mi - se - re - re no - - - -

136

S

A

T

B

bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

bis. Qui tol - lis pec - ca -

bis. Qui tol - lis pec - ca - ta

bis. Qui tol - lis pec - ca - ta

144

S di, pec - ca - ta mun - di, su -

A ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

T mun - di, su - sci - pe de -

B mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti -

150

S sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

A de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Ad

T pre - ca - ti - o - nem no - stram. no - stram.

B o - nem no - stram. no - stram. Ad

157

S Ad Ma - ri - e Glo - ri - am Qui se -

A Ma - ri - e Qui se - des ad de -

T Ad Ma - ri - e Glo - ri - am Qui se - des ad

B Ma - ri - e Glo - ri - am Glo - ri - am

164

S des ad de - xte - ram Pa - tris, mi - se - re - re no -

A xte - ram Pa - tris, mi - se - - - bis.

T de - xte - ram mi - se - re - re

B Qui se - des ad de - xte - ram Pa - tris, mi - se - re - re no -

171

S - - bis.

A Quo - ni - am tu so - lus san - - - ctus.

T no - bis.

B - bis. Quo - ni - am tu so - lus san - ctus.

178

S Ma - ri - am Sanc - ti - fi -

A Ma - ri - am Sanc - ti - fi - cans,

T Ma - ri - am Sanc - ti - fi - - -

B Ma - ri - - - - am Sanc - ti - fi -

187

S  
cans, Ma - ri - am gu - ber - nans,

A  
8  
Tu so - lus Do - mi-nus. Ma - ri -

T  
8  
cans, Ma - ri - am gu - ber - nans, — Tu

B  
cans, Tu so - lus Do - mi - nus. Ma - ri - am

195

S  
Tu — so - lus Al - tis - si - mus, Ma - ri - am

A  
8  
am gu - ber - nans, Tu so - lus — Al-tis - si - mus, — Ma - ri -

T  
8  
so - lus Al-tis - si - mus, — Ma - ri -

B  
Tu so-lus Al-tis - si - mus, Ma -

203

S  
co - ro - nans — Je - su Chri - ste. —

A  
8  
am co - ro - nans Je - su — Chri - ste.

T  
8  
am co - ro - nans Je - su Chri - ste,

B  
ri - am — co - ro - nans Je - su Chri - ste.

( $\bullet = \bullet$ )

213

S

Cum — San - cto Spi - ri - tu

A

8

Cum — San - cto Spi - ri - - - - tu

T

8

Cum —

B

8

Cum — San - cto Spi -

220

S

in glo - ri - a De - i Pa - tris.

A

8

in glo - ri - a De - i Pa - tris. —

T

8

San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

B

8

- ri - - - - tu in glo - ri - a De -

228

S

In glo - ri - a — In glo - ri - a — In —

A

8

In glo - - - ri - a — In glo - ri - a — In

T

8

Pa - tris. In glo - ri - a In glo - ri -

B

8

i Pa - tris. In glo - ri - a In glo - ri - a



235

S *glo - ri - a — glo - ri - a In — glo - ri - a —*

A *glo - - - ri - a — De - i Pa - tris,*

T *a In — glo - ri - a De - - - i Pa - tris,*

B *In glo - ri - a De - - - i Pa - tris,*

241

S *De - i — Pa - tris, A - - - men.*

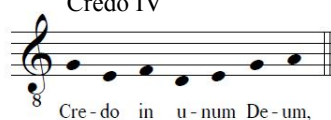
A *A - men. A - men. A - - - men.*

T *A - men. — A - men. A - - - men.*

B *A - men. — A - - - men.*

## Credo IV

## Credo

Francisco de Peñalosa  
(ca.1470 - 1528)

22

S o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num

A o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num

T o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num

B o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num

27

S Do - mi - num Je - - - sum Chri - stum,

A Do - mi - num Je - - - sum Chri - stum,

T Do - mi - num Je - - - sum Chri - stum,

B Do - mi - num Je - - - sum Chri - stum,

32

S Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum

A Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum

T et ex Pa - tre na - tum an -

B et ex Pa - tre na -

39

S De - um de De -

A De - um de De - o, —

T te o - mni - a — se - cu - - - la. De -

B tum an - te — o - mni - a se - cu - la. De - um de De -

45

S o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum

A — lu - men de lu - mi - ne, — De - um ve - rum

T um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve -

B o, — lu - men de lu - mi - ne, — De - um ve - rum de

51

S de De - o ve - - - ro.

A de De - o ve - - - ro.

T rum de — De - o ve - - - ro. Ge - ni - tum, non

B De - o ve - - - ro. Ge - ni - tum, non —

57

S con - subs - ta - nti - a - lem Pa - tri:

A con - subs - ta - nti - a - lem Pa - tri:

T fa - ctum,

B fa - ctum, per — quem

63

S per quem o - mni - a — fa - cta sunt.

A per quem o - mni - a fa - cta sunt.

T per — quem o - mni - a — fa - cta sunt.

B o - mni - a — fa - cta sunt.

69

S Qui — pro - pter nos — ho - mi - nes et pro - pter

A Qui — pro - pter nos — ho - mi - nes et — pro - pter

T

B

76

S no - stram sa - lu - tem sa - - lu - tem

A no - - - stram sa - - lu - tem

T

B

81

S de - scen - dit de ce - - lis.

A de - - scen - dit de ce - - lis.

T

B

87

S

A

T Et in - car - na - tus est de Spi -

B Et in - car - na - tus est de Spi - ri -

92

S

A

T

B

ri - tu San - - - - - cto

- - - tu San - - - - - - - - - cto

(♩ = ♩)

97

T

B

ex Ma - ri - a Vir -

ex Ma - ri - a Vir -

102

T

B

gi - - - - - ne:

gi - - - - - ne:

(♩ = ♩)

107

S

A

T

B

Et ho - mo fa - ctus est.

Et ho - mo fa - ctus Et ho - mo fa - ctus est.

Et ho - mo fa - ctus est.

Et ho - mo fa - ctus est. fa - ctus est.

117

S Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub Po - nti - o Pi -

A Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub Po - nti - o Pi -

T Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub Po - nti - o

B Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub Po -

123

S la - to; pas - sus et se - pul - tus est.

A la - to; pas - sus et se - pul - tus est.

T Pi - la - to; pas - sus et se - pul - tus est.

B nti - o Pi - la - to; pas - sus et se - pul - tus est.

129

S Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu -

A Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu -

T Et

B



136

S ras.

A ras.

T 8 as - cen dit in ce - lum: se - det ad dex - te -

B Et as - cen dit in ce - lum: se - det ad

143

S Et i - te - rum ven - tu - rus est

A Et i - te - rum ven - tu - rus est

T 8 ram Pa tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est

B dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est

149

S cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

A 8 cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et

T 8 cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et

B cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor -

155

S  
- - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

A  
8 mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

T  
8 mor - tu - os: Et in Spi - ri -

B  
tu - os: Et

163

S  
et vi - vi - fi - can - tem:

A  
8 et vi - vi - fi - can - tem:

T  
8 tum San - ctum, Do - mi - num et vi - vi - fi -

B  
in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem:

170

S  
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre

A  
8 qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre

T  
8 can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre

B  
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre

177

S et Fi - li - o si - mul a - do - ra tur et con -

A et Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur et con - glo -

T et Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur et con -

B et Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur et con -

183

S glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per pro - phe -

A ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per pro - phe -

T glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per pro -

B glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per pro -

188

S tas.

A tas.

T tas.

B tas.

192

S Et u - nam san - ctam, ca - tho - li - cam

A Et u - nam san - ctam, ca - tho - li - cam

T et a - po - sto - li -

B et a - po - sto - li -

199

S

A

T cam Ec - cle - si - am.

B cam Ec - cle - si - am.

204

S Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re -

A Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o -

T Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o -

B in re - mis - si - o - nem

210

S mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

A nem pec - ca - to - rum.

T nem pec - ca - to - rum.

B pec - ca - to - rum. pec - ca - to - rum.

215

S re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum.

A Et ex - pe - cto re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum.

T Et ex - pe - cto re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum.

B Et ex - pe - cto re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum.

221

S Et vi - tam ven - tu - ri se - cu -

A vi - tam ven - tu - ri se cu -

T Et vi - tam ven - tu - ri ri se -

B Et vi - tam ven - tu - ri tu - ri se -

229

S li. A - - - men. A -

A - li. A - men. A - - -

T cu - li. A - - - men. A - - -

B cu - li. A - - - - - men. A - - - -

236

S - men. A - - - - - men.

A men. A - men. A - - - - - men.

T men. A - - - - - men. A - - - - - men.

B - - - - - men. A - - - - - men.

# Sanctus

Pedro Fernández de Castilleja  
(ca. 1480-1574)

*Canon conversus est retrorsum usque in finem*

S  
San - ctus, Do - - - -

A  
San - - - - ctus, San -

T  
San - - - -

B  
San - - - - ctus,

7  
S  
- - - mi - - - nus

A  
- - ctus, San - ctus, San - - -

T  
- - ctus, San - ctus, San - ctus

B  
San - - ctus, San - - -

15  
S  
De - us Do - - mi - nus

A  
- - - ctus, Do - mi - -

T  
Do - - - mi -

B  
- - - ctus Do - mi - -

21

S *De - - - us Sa - - -*

A *- - - nus De - - - us Sa - ba - - -*

T *- - - - nus De - us*

B *nus Do - mi - nus De - us*

27

S *- - ba - - - - - oth, Sa -*

A *- - oth, Sa - ba - - oth, Sa -*

T *Sa - ba - - oth, Sa - - - - ba -*

B *Sa - ba oth, Sa - ba - - oth,*

34

S *- ba - oth, Sa - ba - oth.*

A *ba - oth, Sa - ba - - - oth.*

T *- - oth, Sa - ba - - - oth,*

B *Sa - - ba - oth, Sa - ba - oth.*



41

S Ple - ni\_\_\_ sunt ce - - li\_\_\_ ple - ni\_\_\_ sunt ce -

A 8 Ple - ni\_\_\_ sunt ple - ni sunt ce -

B [Tenor tacet] Ple - ni\_\_\_ sunt ce - - -

50

S - - li et ter - - ra glo - ri - a tu -

A 8 - - li et\_\_\_ ter - ra glo - ri - a tu - a

B - - li et\_\_\_ ter - ra glo - ri - a

58

S - - - a glo - ri - a tu - - -

A 8 glo - ri - a tu - a\_\_\_ glo - ri - a\_\_\_ tu - - -

B glo - ri - a tu - a glo - - - ri -

67

S a glo - ri - - a\_\_\_ glo - ri -

A 8 a glo - ri - - a\_\_\_ glo - ri -

B a\_\_\_ tu - a\_\_\_ glo -

75

S - - a tu - a tu - - - a.

A 8 - - a tu - - a - - tu - a.

B - - ri - - a tu - - - a.

83

S O - san - - - - na in ex -

A 8 O - san - - - - na in

T O - san - na - in ex - cel - sis

B O - san - na in - ex - cel - sis in

90

S - cel - sis in ex - cel - - sis.

A 8 ex - cel

T in - ex - cel - - sis.

B ex - cel - - - sis.

# Agnus Dei

Alonso (Pérez) de Alba [Alva, Alua]  
(Finales del s. XV - principios del s. XVI)

First system of the musical score for 'Agnus Dei'. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano and Alto parts are in treble clef, while the Tenor and Bass parts are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: A - gnus De - - - .

Second system of the musical score. It continues the four vocal parts. The lyrics are: - - i, A - gnus De - i, qui tol - .

Third system of the musical score. It continues the four vocal parts. The lyrics are: - - lis pec - ca - - ta mun - di, qui tol - - - lis pec - ca - ta mun - di, qui

21

S *tol - lis pec - ca - ta mun - di,*

A *qui — tol - lis — pec - ca - ta mun - - -*

T *qui — tol - lis pec - ca -*

B *tol - - - lis — pec - ca - ta —*

28

S *mi - se - re - re no - bis. Mi —*

A *- - di, mi - se - re - re no - bis. Mi —*

T *ta mun - di, mi - se - re - - - re —*

B *mun - di, mi - se - re - re no - - - bis.*

36

S *se - re - re no - bis. A - gnus De -*

A *se - re - re — no - bis. A - gnus De - - -*

T *no - - - bis. A - - -*

B *no - - - bis. A - gnus De -*

43

S *i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -*

A *i, qui tol - lis pec - ca - ta*

T *gnus De*

B *i, qui tol - lis pec - ca - ta*

49

S *di, mun - di, do - na*

A *mun - di, do - na no -*

T *i, do - na*

B *mun - di,*

54

S *no - bis pa - cem.*

A *bis pa - cem.*

T *bis pa - cem.*

B *do - na no - bis pa - cem.*



## Melodía "L'homme armé"

Anónimo. Ms. NapBN, f. 58v

8 L'hom - me, l'hom - me, l'hom-me ar - mé, l'hom-me ar - mé, l'hom-me ar -

7  
T 8 mé, doit on doub - ter, doit on doub - ter.

12  
T 8 On a fait par - tout cri - er Que chas - cun se

18  
T 8 viegne ar - mer D'un hau - bre - gon de fer.

24  
T 8 L'hom - me, l'hom - me, l'hom - me ar - mé, l'hom - me ar - mé,

29  
T 8 l'hom - me ar - mé, doit on doub - ter.





*Missa L'Homme Armé*

# Kyrie

Fuente: TarazC 2/3, ff. 124v-134r

## Francisco de Peñalosa (ca. 1470 - 1528)

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, 3/8 time. The lyrics are "Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -".

- Soprano:** Ky - ri - e e - lei -
- Alto:** Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -
- Tenor:** Ky - ri - e e -
- Bass:** [Contrabassus tacet] Ky - ri - e e -

4

S  
son,

A  
e lei son, Ky

T  
8  
lei son, Ky ri e e

B  
lei son, Ky ri

7

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

A ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

T le - i - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B e - le - i - son, Ky - ri - e

10

S *e e - lei - son, Ky - ri - e*

A *Ky - ri - e - e lei -*

T *8 Ky - ri - e e - lei - son,*

B *e e - lei - son, Ky - ri - e*

13

S *e - lei - son.*

A *son.*

T *8 Ky - ri - e e - lei - son.*

B *e - lei - son.*

16  $\text{♩} (\text{♩} = \text{♩})$

S *Chri - ste e - lei -*

A *Chri - ste e - lei - son, \_\_\_\_\_*  
*? In diapason*

T *8 Chri - ste e - lei - son, Chri -*  
*Christe supra contraltus in diapason*

B *Chri - ste e - lei -*

23

S son, — Chri - ste e - lei - - - son, —

A Chri - ste e - lei - son, —

T ste — e - lei -

B son, — Chri - ste e - lei -

29

S Chri - ste — e - lei - - - son, — Chri - ste — e -

A Chri - ste e - lei - son,

T son, e - lei - - - son, Chri - ste

B son, — Chri - ste

36

S lei - - - son, Chri - ste e - lei -

A Chri - - - ste e - lei -

T e - lei - son, e - - - le - i - son,

B e - lei - son, Chri -

42

S *son, e - - lei - - son.*

A *- - son, e - lei - - son.*

T *Chri - ste e - lei - - son.*

B *ste e - lei - - son.*

47

S *Ky - ri - e e - -*

A *Ky - - - ri - e e -*

T *Ky - ri - e e - lei - son, Ky -*

B *Ky - ri - e*

CB *Ky - ri - - - e e -*

51

S lei - - - son, Ky - ri - e e -

A le - i - son, Ky - ri - e e - lei

T 8 - ri - e Ky - ri - e e - lei - - son,

B e - le - i - son, Ky - ri - e e - lei -

CB lei - son, e - lei - - son, Ky - ri - e

56

S lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

A - - - son, Ky - ri - - - e

T 8 Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

B son, Ky - ri - e e - lei - son,

CB e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

60

S  
ri - - - e - - - e - lei - son, Ky - ri -

A  
e - - - - lei - - - - son,

T  
8 lei - son, - - - - Ky - ri - e

B  
Ky - ri - - - - e e -

CB  
- - son, Ky - ri - e e - lei - son, - -

64

S  
- e e - lei - - - son.

A  
e - lei - son.

T  
8 e - - - lei - - - - son.

B  
lei - - - - son.

CB  
e - - - lei - son, e - lei - son.

# Gloria

## Gloria I



8

S

A

T

B

Et in ter - ra pax ho - mi - ni -

Et in ter - ra pax ho - mi - ni -

7

S

A

T

B

bus bo - ne vo - lun - ta -

bus bo - ne vo - lun - ta - tis. Vo -

13

S

A

T

B

Lau - da - mus te. Be -

- tis. Lau - da - mus te.

Lau - da - mus te.

- lun - ta - tis. Lau - da - mus te. Be - ne -

20

S ne - di - ci - mus te. A -

A Be - ne - di - ci - mus \_\_\_\_ te.

T Be - ne - di - ci - mus te.

B di - ci - mus te. A - do - ra - mus te. Glo -

25

S - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra -

A A - do - ra - mus te. \_\_\_\_

T A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus \_\_\_\_ te.

B - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti -

30

S ti - as \_\_\_\_ a - gi - mus \_\_\_\_ ti - bi

A Gra - ti - as a - gi - mus \_\_\_\_ ti - bi

T Gra - ti - as a - gi - mus \_\_\_\_ ti - bi pro - pter

B as \_\_\_\_ a - gi - mus \_\_\_\_ ti - bi \_\_\_\_ pro -



35

S pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

A pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

T ma - gnam glo - ri - am tu - - - am.

B pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

39

S Do - mi - ne De - us, Rex ce -

A Do - mi - ne De - us, Rex ce - le -

T Do - mi - ne De - us, Rex ce -

B Do - mi - ne De - us, Rex ce - le -

45

S le - stis, De - us Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne

A stis, De - us Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne

T le - stis,

B stis,

51

S Fi - li u - ni - ge - ni - - - te,

A Fi - li u - ni - ge - - - - - ni -

T Je -

B u - ni - ge - ni - - - - - te,

57

S Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus De -

A te, Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus

T su Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us,

B Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us,

64

S i, Fi - li - us Pa - tris.

A De - i, Fi - li - us Pa - - - tris.

T A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - - tris.

B A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - - tris.

70

S Qui — tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A mi - se - re - re

T Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B mi - se - re - re

77

S Qui tol - lis pec - ca - ta —

A no - bis.

T Qui — tol - lis — pec - ca - ta

B no - bis. Qui tol - lis pec -

83

S mun - di, Su - sci - pe de -

A Su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. de -

T mun - di, Su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

B ca - ta — mun - di, de - pre - ca - ti - o -

89

S pre - ca - ti - o - nem no - stram.

A pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad

T no - - - - stram. Qui se - des

B - nem no - stram. Qui se - des

95

S ad de - xte - ram Pa - tris, mi -

A de - xte - ram Pa - tris, mi -

T ad de - xte - ram Pa - tris, mi - se - re -

B ad de - xte - ram Pa - tris, mi - se - re -

101

S se - re - re no - bis.

A se - re - re no - bis.

T re no - bis. Quo - ni -

B re no - bis.

107

S  
Quo - ni - am tu so - lus san - ctus. Tu

A  
Quo - ni - am tu so - lus san -

T  
am tu so - lus san - ctus.

B  
Quo - ni - am tu so - lus san - ctus.

113

S  
so - lus Do - mi -

A  
ctus. Tu so - lus Do - mi - nus.

T  
Tu so - lus Do - mi - nus.

B  
Tu so - lus Do - mi -

117

S  
nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus,

A  
Tu so - lus Al - tis - si -

T  
Tu so - lus Al - tis - si - mus,

B  
nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus,

121

S Je - su Chri - - - ste,

A mus, Je - su Chri - ste,

T Je - su Chri - - - ste,

B Je - su Chri - - - ste,

(o = o)

126

S Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De -

A Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De -

T Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri -

B Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a

132

S i Pa - tris. A - - - men.

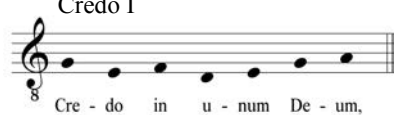
A i Pa - tris. A - - - men.

T a De - i Pa - tris. A - men.

B De - i Pa - tris. A - - - men.

## Credo I

## Credo



S Pa - trem o - mni - po - ten - tem,

A fa -

T Pa - trem o - mni - po - ten - tem,

B fa - cto - rem

7

S vi - si - bi - li -

A -cto - rem ce - li et ter - re, vi - si - bi - li -

T vi - si -

B ce - li et ter - re, vi - si -

13

S -um o - mni - um et in - vi - si - bi - li -

A - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um.

T - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um.

B - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li -

18

S    
 -um. Je - sum Chri - stum, Fi - li -


A    
 Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi -

T    
 Je - sum Chri - stum, \_\_\_\_\_

B    
 -um. Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi -

24


S    
 -um De - i u - ni - ge - ni - tum \_\_\_\_\_ et ex Pa - tre na -

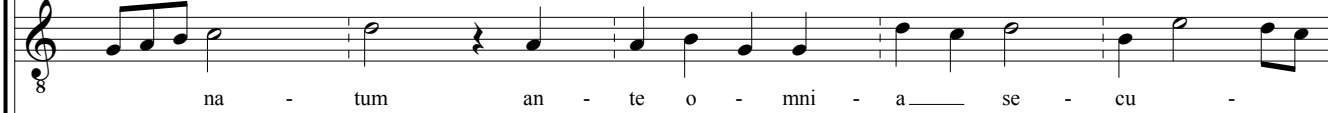
A    
 - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre


T    
 et ex Pa - tre na - tum


B    
 - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na -

29

S    
 - tum an - te o - mni - a se - cu - la.

A    
 na - tum an - te o - mni - a se - cu -

T    
 an - te o - mni - a se - cu - la.

B    
 -tum an - te o - mni - a se - cu - la.



34

S

lu - men de lu - mi - ne, De - um

A

8 - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

T

8 lu - men de lu - mi - ne,

B

De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

42

S

ve - rum de De - o ve - ro.

A

8 De - um ve - rum de De - o ve - ro.

T

8 De - um ve - rum de De - o ve - ro.

B

de De - o ve - ro.

48

S

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - subs - ta - nti - a - lem Pa -

A

8 Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - subs - ta - nti - a - lem Pa -

T

8 Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - subs - ta - nti - a -

B

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - subs - ta - nti - a - lem Pa -

54

S - tri: per quem o - mni - a fa -

A - tri: per quem o - mni - a fa -

T - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta

B - tri: per quem o - mni - a fa - cta

60

S - cta sunt.

A - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi -

T sunt.

B sunt. fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi -

67

S et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit

A - nes de - scen - dit

T et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de

B - nes de - scen - dit de

73

S de ce - - - lis. Et in - car -

A de ce - - - - lis. Et in - car -

T ce - - - - lis. Et in - car -

B ce - - - - - lis. Et in - car -

79

S - na - tus est de Spi - ri - tu San -

A - na - tus est de Spi - ri - tu San -

T - na - tus est de Spi - ri - tu San -

B - na - tus est de Spi - ri - tu San -

86

S - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: et ho -

A - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: et ho -

T - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: et

B - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: et ho - mo

95

S  
mo — fa — ctus — est.

A  
mo — fa — ctus — est.

T  
ho — mo — fa — ctus — est.

B  
fa — ctus — est.

103

S  
Cru — ci — fi — xus e — ti — am pro no —

A  
Cru — ci — fi — xus — e — ti — am pro no —

T  
Cru — ci — fi — xus e — ti — am pro no — bis, sub Po —

B

109

S  
-bis, sub Po — nti — o — Pi — la — tus

A  
- bis, — sub Po — nti — o — Pi — la — tus

T  
- nti — o Pi — la — - - - tus pas —

B  
pro no — bis, sub Po — nti — o Pi — la — - - - tus

115

S pas - sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

A pas - sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit se - cun - dum Scri -

T - sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,

B pas - sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a

121

S - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras.

A - ptu - ras. Et as - cen - dit in

T se - cun - dum Scri - ptu - ras.

B di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et as - cen - dit

128

S Et i - te - rum ven -

A ce - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

T Et i - te - rum ven - tu - rus

B in ce - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

134

S - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi -

A cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi -

T est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi -

B cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi -

139

S - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni

A - vos et mor - tu - os:

T - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni

B - vos et mor - tu - os:

145

S non e - rit fi - nis.

A Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do -

T non e - rit fi - nis.

B Et in Spi - ri - tum San -

152

S

qui ex Pa -

A

8 -mi - num et vi - vi - fi - can - tem: qui ex \_\_\_\_\_

T

8 qui ex Pa - tre Fi - li -

B

8 etum, Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem: qui ex \_\_\_\_\_

158

S

- tre \_\_\_\_\_ Fi - li - o - que pro - ce - dit.

A

8 Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

T

8 - o - que \_\_\_\_\_ pro - ce - dit. \_\_\_\_\_ Qui cum

B

8 o - que pro - ce - dit.

(o=o.)

162

S

3 Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do -

A

8 3 Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

T

8 Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do - ra -

B

8 3 Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul

169

S - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

A 8 si - mul a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

T 8 -tur et con - glo - ri - fi - ca -

B a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

173 (♩=♩)

S -tur:

A 8 -tur: qui lo - cu - tus est per pro - phe - tas.

T 8 -tur:

B -tur: qui lo - cu - tus est per pro - phe - tas.

180

S Et u - nam san - ctam, ca - tho - li - cam et a - po - sto - li -

A 8 Et u - nam san - ctam, et a - po - sto - li - cam Ec -

T 8 Et u - nam san - ctam, ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam

B Et u - nam san - ctam, ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam



185

S -cam Ec - cle - si - am.\_\_\_\_\_

A cle - si - - - - - am.

T Ec - cle - - - si - - - am. Con -

B Ec - cle - si - - am. Con - fi - te - or u -

191

S Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

A Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si -

T - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o - nem

B num ba - pti - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to -

196

S in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. #

A - o - nem pec - ca - to - - - - rum. Et\_\_\_\_\_ ex - pe -

T pec - ca - to - - - - rum.

B rum. Et ex - pe -

201

S re - sur - re - cti - o - nem Et vi -

A - cto mor - tu - o - rum. Et vi -

T re - sur - re - cti - o - nem Et vi - tam ven - tu -

B - cto mor - tu - o - rum. Et vi -

207

S - tam ven - tu - ri se - cu - li. A - - -

A - tam ven - tu - ri se - cu - li. A

T - ri se - cu - li. A - - -

B - tam ven - tu - ri se - cu - li. A - men. A -

213

S men. A - - - men.

A li. A - - - men.

T - men. A - - - men.

B - men. A - - - men.

# Sanctus

**System 1 (Measures 1-5):**

S: Sanctus, Sanctus

A: Sanctus, Sanctus, Sanctus

T: Sanctus

B: Sanctus, Sanctus

**System 2 (Measures 6-11):**

S: ctus, Sanctus Do - mi - nus De -

A: ctus Do - mi - nus De -

T: Sanctus, Sanctus

B: ctus, Sanctus Do - mi - nus De - us

**System 3 (Measures 12-15):**

S: us Sa - ba - oth, Sa - ba - oth,

A: us Sa - ba - oth, Sa - ba - oth,

T: Do - mi - nus De - us Sa -

B: Sa - ba - oth, Sa - ba - oth,

17

S *Sa - - - - ba - oth.*

A *Sa - ba - oth, Sa - ba - - - oth.*

T *- - - - - ba - - - - oth.*

B *Sa - ba - oth, Sa - ba - oth.*

22 C2

S

A *Ple - ni\_\_ sunt ce - li et*

B *Ple - ni\_\_ sunt ce - li\_\_*

[Tenor tacet]

33

S

A *ter - ra\_\_ glo - ri - a tu - a glo - ri - a tu -*

B *et\_\_ ter - ra\_\_ glo - ri - a\_\_ tu -*

41

S

ce - li et ter - ra

A

8 a glo - ri -

B

- - a ce - li et ter -

49

S

glo - ri - a tu - a glo - ri - a tu -

A

8 a tu - a glo - ri - a tu -

B

- - ra glo - ri - - a tu -

58

S

a glo - ri - a tu - -

A

8 a glo - ri - -

B

a glo - ri - a tu - a glo - ri - a

65

S

- - - - a

A

8 a tu - - a glo - ri - a

B

tu - - a glo - ri - -

72

S  
glo - ri - a — tu - - - - -

A  
glo - ri - a tu - - - a glo - - - ri -

B  
a tu - - - a glo -

79

S  
a glo - ri - a — tu - - -

A  
a — glo - - - ri - a —

B  
ri - - - a glo - ri - a glo - ri - a glo - ri - a

86

S  
- - - - - a.

A  
tu - - - - - a.

B  
glo - ri - a glo - ri - a tu - - - a.

92 **C2**

S **C2** O - san-na in ex - cel - sis in ex-cel - - -

A **C2** O - san - na in ex - cel - - - sis

T **C2** O - san-na in ex - cel -

B **C2** O - san-na in ex - cel - - - sis O -

100

S - - - sis O - san - san-na in ex-cel -

A in ex - cel - - - -

T sis O - san - - na in ex - cel -

B san - - - na in ex - cel sis O - san -

107

S sis O - san - na in ex - cel -

A sis in ex -

T sis O - san - na in ex-cel

B na in ex - cel - - - sis in ex - cel -

114

S *sis in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel*

A *cel - sis.*

T *sis O - san-na in ex - cel sis in ex - cel - sis*

B *- - - sis O - san - na in ex - cel sis*

121

S *sis in ex - cel - sis.*

A

T *in ex - cel - sis.*

B *in ex - cel - sis in ex - cel - sis.*

128 C2

S *Be - ne - di - ctus qui ve -*

A *Be - ne - di -*

B *Be - ne - di - ctus qui ve -*

[Tenor tacet]



137

S nit

A ctus qui ve - - - - -

B nit qui ve - - - - -

145

S in no - mi - ne in no - mi - ne Do - - - mi - ni

A nit in no - mi - ne Do -

B nit in no - mi - ne Do -

152

S in no - mi - ne in no - mi - ne in no - mi - ne Do -

A - mi - ni in no - mi - ne in no - mi - ne Do -

B mi - ni in no - mi - ne in no - mi - ne

159

S - mi - ni in no - mi - ne Do - mi - ni

A mi - ni in no - mi - ne in no - mi - ne in no - mi -

B Do - mi - ni in no - mi - ne in no - mi - ne

168

S *in no - mi - ne Do - mi - ni in no -*

A *ne in no-mi - ne Do - mi - ni*

B *in no - mi-ne in no-mi - ne Do - mi - ni*

176

S *mi - ne Do - mi - ni in no - mi - ne Do -*

A *in no - - - mi - - - ne in*

B *in no - mi - ne in no - mi - ne in no - mi -*

181

S *mi ni.*

A *no - mi-ne Do - mi - ni.*

B *ne in no - mi - ne Do - mi - ni.*

# Agnus Dei

8 A - gnus De - - - i,

qui tol - lis pec-ca-

A - gnus De - i, De - i,

A - gnus De - i, qui tol - lis

9 mi - se - re - re —

ta mun - di,

mi - se - re -

pec - ca - ta — mun - di,

17 no - - - bis,

A - gnus De -

re — no - bis,

A - gnus —

23

S *8* A - gnus De - - - i,

A *8* i, qui tol - - - lis

T *8* A - gnus De - i, qui

B De - - - - - i, qui

29

S *8* qui — tol - lis pec - ca - ta

A *8* pec - ca - ta — mun - di, — pec - ca - ta mun -

T *8* tol - lis — pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta

B tol - - - - - lis

35

S *8* mun - di, pec - ca - ta mun - di,

A *8* di, mun - - - di,

T *8* mun - di, pec - ca - ta — mun - - - di,

B pec - ca - ta — mun - - - di,

42

S *mi - se -*

A *mi - se - re - re*

T *mi - se - re - re* *no - bis,*

B *mi - se - re - re no - - - bis, mi -*

48

S *re - re no - bis,* *mi - se - re - re no -*

A *no - - - bis,* *mi - se - re -*

T *mi - se - re - re no -*

B *- se - re - re* *mi - se - re - re no - bis,*

54

S *bis, no - - bis,* *mi - se - re - re no - bis.*

A *re no - bis, mi - se - re - re no - bis.*

T *- - - bis,* *mi - se - re - re no - bis.*

B *mi - se - re - re no - bis.*

60 <sup>3</sup>/<sub>1</sub>

S A - - - gnus De - - - i, —

A A - gnus De - i, qui —

T A - gnus De - i, qui —

B qui — tol - lis

68

S qui

A tol - lis pec - ca - ta mun - - -

T tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui

B pec - ca - ta mun - - - di, mun -

73

S tol - lis pec - ca - ta

A di, qui - tol - lis pec - ca - ta — mun - - di,

T tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B di, qui - tol - lis — mi - se -

79

S  
8  
mun - di, \_\_\_\_\_

A  
8  
mi - se - re - re \_\_\_\_\_ mi - se - re - re no -

T  
8  
mi - se - re - - - re \_\_\_\_\_ no - bis,

B  
8  
- re - re no - bis, mi - se - re - re no -

85

S  
8  
\_\_\_\_\_

A  
8  
bis, no - - - bis,

T  
8  
no - - - bis, qui - tol -

B  
8  
- - - bis, qui - tol - - -

90

S  
8  
\_\_\_\_\_

A  
8  
qui - tol - - - lis pec - ca - ta mun - di, mi -

T  
8  
- lis pec - ca - - ta mun - di,

B  
8  
- lis pec - ca - ta mun - - - di, mi - se -

96

S do - - - na

A se-re - re no - - - bis,

T mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - -

B - - re - - re no - - bis,

102

S no - - - bis pa - - - cem, do -

A mi-se-re - re\_no - bis, A-gnus De - i,

T bis, mi - se-re-re no - bis,

B mi-se-re - re no - bis, A - gnus De -

109

S - - na no - - - bis pa - - -

A A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

T A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

B i, De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -



116

S  
8  
cem, do - - - na no - - - bis pa -

A  
8  
mun - di, do - na no - bis pa - - - - - cem, do -

T  
8  
di, do - na no - bis

B  
8  
di, do - na no - bis pa - cem,

124

S  
8  
- - - cem, do - - - - na

A  
8  
- na no - bis pa - - - - - cem, do - na

T  
8  
do - - - - - na no -

B  
8  
do - na no - bis - - - - - cem, - - - do - na no -

130

S  
8  
no - - - - - bis pa -

A  
8  
no - bis pa - - - - - cem, do - na no - bis pa - cem,

T  
8  
- bis pa - - - - - cem, - - - do - na no - bis pa -

B  
8  
- bis pa - - - - - cem, do - na no - bis pa -

136

S

8

- - - - -

cem.

A

8

pa

cem.

T

8

cem, pa - - - - -

cem.

B

8

cem, pa - - - - -

cem.

# Missa Adieu mes amours

## Kyrie

Fuente: TarazC 2/3, ff. 134v-144r

Francisco de Peñalosa (ca. 1470 - 1528)

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

T Ky -

B Ky - ri - e e -

4

S Ky - ri - e e - lei -

A - ri - e e - lei - son,

T - ri - e e -

B lei - son, Ky - ri - e e -

7

S - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

A Ky - ri - e e - lei -

T lei - son, Ky - ri - e

B lei - son, Ky - ri - e e -

10

S *e e - lei - son, — e - lei - son.*

A *- son, e - lei - son, — e - lei - son.*

T *e - - - lei - son.*

B *lei - - - - - son.*

(♩ = ♩)

13

S *Chri - - - ste e - lei - - -*

A *Chri - - - ste e - - - lei -*

T *- - - - -*

B *Chri - - - - - ste*

18

S *- son, e - lei - - - son,*

A *- son, e - lei - son, —*

T *- - - - - Chri -*

B *- - - - - e - lei -*

23

S *Chri - - - - - ste*

A *Chri - - - - - ste e -*

T *- - - - - ste*

B *son, - - - - - Chri - - - - - ste*

28

S *e - lei - son, Chri - - - - - ste*

A *lei - - - - - son, Chri - - - - - ste*

T *- - - - -*

B *e - lei - son, - - - - - Chri - ste - e - lei -*

33

S *e - lei - - - - - son, - - - - - Chri - - - - -*

A *Chri - - - - - ste*

T *e - lei - son, - - - - -*

B *- - - - - son, - - - - -*

37

S *ste e - lei - - - son, e - lei - son,*

A *e - lei - - - son. e - lei -*

T *Chri - - - - ste*

B *Chri - - - - ste e -*

41

S *e - - - lei - son.*

A *- - - - son.*

T *e - lei - son. \_\_\_\_\_*

B *- lei - son. \_\_\_\_\_*

45

(♩ = ♩)

S *Ky - - - ri - e - e - lei - -*

A *Ky - ri - e - e - - -*

T *Ky - ri - e - e - lei -*

B *Ky - ri - e - e - lei - - - -*

48

S son, Ky - ri - e e - - son, Ky - ri -

A lei - - son, Ky - ri - e

T son, \_\_\_\_\_ Ky - ri -

B - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

51

S - - e e - lei - - son, Ky -

A e - lei - - son, Ky -

T e \_\_\_\_\_

B ri - - e - - e - lei - -

54

S ri - - e e - lei - - son.

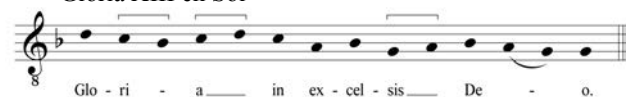
A ri - e e - lei - - son.

T e - - lei - - son.

B son, e - - lei - - son.

# Gloria

Gloria XIII en Sol



S Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - ne vo -

A Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - ne vo - lun -

T

B Bo - ne vo - lun -

5

S lun - ta - tis. Lau - da - mus te, Be - ne - di - ci - mus te.

A ta - tis. Lau - da - mus te, Be - ne - di - ci - mus

T Lau - - - da - - -

B ta - tis. Lau - da - mus te, Be - ne - di - ci - mus

9

S A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - - - mus te.

A te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca -

T mus te,

B te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.



13

S Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro -

A mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter

T Be - - - ne - -

B Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter

17

S pter ma - gnam glo - ri - am tu - am. Do -

A ma - gnam glo - ri - am tu - - - am. Do - mi -

T di - - - ci - - - mus

B ma - gnam glo - ri - am tu - - - am. Do - mi -

20

S - mi - ne De - us, Rex ce - le - stis, De - us Pa - ter o -

A - ne De - us, Rex ce - le - stis, De -

T te. A - - -

B - ne De - us, Rex ce - le - stis, De - us

23

S - mni-po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni -

A - us Pa - ter o-mni - po - tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni -

T do - - - - - ra -

B Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge -

27

S - - - te, Je - su Je - su Chri - ste.

A - ge - ni - te, Je - su Chri - ste.

T - - - mus - te.

B ni - te, Je - su Je - su Chri - ste.

32

(♩ = ♩)  
C2

S Do - mi - ne De - us,

A Do - mi - ne De - - - -

B [Tenor tacet] Do - mi - ne De -

39

S A - gnus De i, A - gnus De

A - us, A - gnus De

B us, A - gnus De

46

S i, Fi - li - us Pa - tris. Fi - li -

A i, Fi - li - us Fi -

B i, Fi - li - us

52

S - us Pa - tris.

A - li - us Pa - tris, Pa - tris.

B Pa - tris.

58

S Qui tol - - - lis pec - ca -

A Qui tol - lis

T Qui — tol - lis

B Qui tol - lis

65

S - - - - - ta — mun - - -

A pec - ca - - - ta mun - - -

T pec - ca - ta mun - di,

B pec - ca - ta mun - di,

71

S di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

A di, mi - se - re - re no - bis. Qui

T

B mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta

79

S ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti -

A tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca -

T

B mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti -

84

S o - - - - - nem no - - - - -

A ti - o - - - - - nem no - - - - -

T

B o - - - - - nem no - - - - -

91

S - - - - - stram. Qui se - des ad de - xte - ram

A stram. Qui se - des ad de - xte - ram Pa -

T - - - - - stram. Qui se - des ad de -

B stram. Qui se - des ad de - xte - ram Pa -

98

S Pa - tris, mi - se - re - re no - bis. Quo -

A tris, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu so -

T xte - ram Pa - tris, Quo - ni -

B tris, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni -

104

S ni - - - am - - - tu so - lus san -

A - lus san - ctus. Tu so -

T am tu so - lus san - ctus.

B am tu so - lus san - - -

110

S - - ctus. Tu so - lus Do -

A - - lus Do - - - mi - nus. Tu

T Do -

B - - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. -

116

S mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus,

A so - lus Al - tis - si - mus, Al - tis -

T mi - nus.

B Tu so - lus Al - tis - si -

122

S Al - tis -

A si - mus, Al - tis - si -

T Al - tis - si -

B mus, Al - tis -

126

S si - mus, Je - su Chri - ste,

A mus, Je - su Chri - ste,

T mus, Je - su Chri - ste,

B si - mus, Je - su Chri - ste,

(o=o.)

133

S Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri -

A Cum San - cto Spi - ri - tu in

T Cum San - cto Spi - ri -

B Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri -

138

S a De - i Pa - - -

A glo - ri - a De - i

T tu in glo - - - ri -

B a De - i Pa - - -

141

S tris. A - - - men.

A Pa - - tris. A - - men.

T a De - i Pa - tris. A - men.

B - tris. A - - - men.



# Credo

## Credo V en Sol

8 Cre - do in u - num De - um,

S Pa - trem o - mni - po - ten -

A Pa - trem o - mni - po - ten - tem,

T

B Pa - trem o - mni - po - ten - tem,

5

S tem, fa - cto - rem ce - li et ter - re,

A fa - cto - rem ce - li et ter - re,

T

B fa - cto - rem ce - li et ter - re,

9

S vi - si - bi - li - um o - mni - um

A vi - si - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si -

T vi - si - bi - li - um

B vi - si - bi - li - um o - mni - um et in -

13

S et in - vi - si - bi - li - um.

A bi - li - um. Et in u -

T et in - vi -

B vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi -

17

S Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri -

A - - num Do - mi - num Je - sum Chri -

T si - bi - li - um.

B num Je - sum Chri - stum, Fi -

21

S stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni -

A - - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni -

T u - ni - ge - ni -

B li - um De - i u - ni - ge - ni -

26

S  
tum

A  
8  
tum et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a

T  
8  
tum

B  
tum et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a

32

S  
De - um de De - o, lu - men de

A  
8  
se - - - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi -

T  
8  
De - um de De - o,

B  
se - - - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De -

37

S  
lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

A  
8  
ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

T  
8  
de De - o ve - - - ro.

B  
um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni -

42

S Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - subs - ta - nti - a - lem Pa - tri:

A Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - subs - ta - nti - a - lem Pa -

T

B tum, non fa - ctum, con - subs - ta - nti - a - lem Pa - tri: per quem

47

S per quem o - mni - a fa - cta

A tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro-pter

T de - scen -

B o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro-pter nos

52

S sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes et pro - pter no - stram

A nos ho - mi - nes et pro - pter no - stram sa - lu -

T dit de ce - lis. Et

B ho - mi - nes et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen -

57

S sa - lu - tem de - scen - dit de ce - lis. Et in - car - na - tus

A tem de - scen - dit de ce - lis. Et in - car - na - tus

T in - car - na - tus est de Spi -

B - dit de ce - lis. Et in - car - na - tus

61

S est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir -

A est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne. Et

T ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir -

B est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne.

65

S - gi - ne. Et ho - mo fa - ctus est.

A ho - mo fa - ctus est.

T gi - ne. Et ho - mo fa - ctus est.

B Et ho - mo fa - ctus est.

70

S Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub

A 8 Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub Po - nti - o

T 8

B Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub Po -

77

S Po - nti - o Pi - la - - - to;

A 8 Pi - la - - - - - to;

T 8

B nti - o Pi - la - - - - - to;

82

S pas - sus et se - pul - tus est.

A 8 pas - sus et se - pul - tus est. Et se - pul - tus est.

T 8 pas - sus et se - pul - tus est.

B pas - sus et se - pul - tus est.

88

S Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun -

A Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun -

T Et re - sur - re - xit

B Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun -

94

S dum Scri - ptu - ras.

A dum Scri - ptu - ras. Et as -

T Et as -

B - dum Scri - ptu - ras. Et as - cen -

99

S Et as - cen - dit in ce - lum: se - det ad dex - te - ram Pa -

A cen - dit in ce - lum: se -

T cen - dit

B dit in ce - lum: se - det ad dex - te -

105

S tris. Et

A det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i -

T Et

B ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus

110

S i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca -

A te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

T i - te - rum ven - tu - rus

B est cum glo - ri - a, ju - di - ca -

116

S re vi - vos et mor - tu - os:

A ca - re vi - vos et mor - tu - os:

T est vi - vos et mor - tu - os:

B re vi - vos et mor - tu - os:



123

S  
cu - jus re - gni non — e - rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum

A  
cu - jus re - gni non — e - rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum

T  
et vi -

B  
Et in Spi - ri - tum

131

S  
San - ctum, Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem:

A  
San - ctum, Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem:

T  
- vi - - fi - can - - - - tem:

B  
San - ctum, Do - mi - num et — vi - vi - fi - can - tem:

138

S  
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce -

A  
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -

T  
pro - ce -

B  
qui — ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce -

143

S - - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a -

A ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul

T dit. a - do - ra -

B dit. Qui cum Pa - - - tre et Fi - li - o

149

S do - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - - -

A a - do - ra - - - tur et con - glo - ri - fi - ca -

T tur et con - glo - ri - fi - ca -

B si - mul a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

154

S tur: qui lo - cu - tus est per pro - phe -

A tur: qui lo - cu - tus est per pro - phe -

T tur:

B tur: qui lo - cu - tus est per pro - phe -

160

S  
tas. Et u - nam san - ctam, ca -

A  
tas. Et u - nam san - ctam, ca - tho - li - cam

T

B  
- - tas. Et u - nam san - ctam, ca - tho - li - cam

166

S  
tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si -

A  
et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Ec - cle - si -

T  
Ec - cle - si - am.

B  
et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si -

172

S  
am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

A  
- - am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in

T  
Con - fi - te - or u - num

B  
am. Con - fi - te - or u - num ba - pti -

178

S in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

A re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

T ba - pti - sma

B sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

184

S Et ex - pe - cto re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o -

A Et ex - pe - cto re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu -

T Et ex - pe - cto re - sur - rec - ti - o - nem

B Et ex - pe - cto re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu -

190

S - - rum. Et vi - tam ven - tu - ri

A o - rum. Et vi - tam ven -

T Et vi - tam ven -

B o - rum. Et vi - tam ven -

196

S se - - - - cu - li. A -

A tu - - - -

T tu - - - - ri se - cu -

B tu - - - - ri - - - - se - cu - li. - - - -

201

S - men. - - - - A - - - -

A ri se - cu - - - - - li.

T li. - - - - A - - - -

B A - - - -

205

S men. A - - - - # # men.

A A - - - - men.

T - - - - - - - - men.

B men. A - - - - - - - - men.

# Sanctus

Sanctus

S  
San - - - ctus, San - - - ctus,

A  
San - - - ctus, San - - - ctus,  
*Adu mes amors*

T  
*Adu mes amors*

B

5  
S  
San - - - ctus, San - - - ctus, Do - mi -

A  
San - - - ctus, San - - - ctus, Do - mi -

T  
San - - - ctus,

B  
San - - - ctus,

10  
S  
- - - nus De - - - us Sa - ba -

A  
nus De - - - us Sa - - - ba -

T  
- - - ctus,

B  
San - - - ctus, San - - - ctus

13

S *oth, Do mi nus De*

A *oth, Do mi nus De*

T *Do*

B *Do mi nus Do mi nus De*

17

S *us De us Sa ba oth, Sa ba*

A *us Sa ba oth, Sa ba*

T *mi nus*

B *us De us Sa ba oth, Sa ba*

21

S *oth, Sa ba*

A *oth, Sa ba oth, Sa ba*

T *De*

B *oth, Sa ba*

24

S *oth, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Sa -*

A *oth. Sa - ba - oth, Do - mi - nus De - us Sa - ba -*

T *us Sa - - - - -*

B *oth, Sa - ba - oth, Sa - ba - oth, Sa -*

28

S *ba - oth, Sa - ba - - - oth.*

A *- - oth, Sa - ba - oth.*

T *ba - - - - - oth.*

B *- - ba oth.*

32 [Tenor tacet]

S *Ple - ni sunt ce - - - li et*

A *Ple - ni sunt ce - - - li*

B



37

S ter - - - ra

A et - - - ter - - - ra glo - ri - a tu -

B et ter - - - ra glo - ri -

41

S glo - ri - a - - glo - ri - a tu - -

A a glo - ri - a - - glo - ri - - - a tu -

B a - - glo - ri - a - - glo - - - ri - a - - tu -

45

S - - a glo - ri - a glo - ri - a tu - a tu -

A a - -

B a glo - ri - a - - glo - ri - a tu - a tu -

48

S - - - a glo - ri - a tu - -

A glo - ri - a

B a glo - ri - a - - glo - ri - - a

51

S *a* — *glo* — *ri* — — — — —

A *glo* — *ri* — *a* *tu* — —

B *glo* — *ri* — *a* — *tu* — — *a* — *glo* — *ri* — —

54

S *a* *tu* — — — — — *a.*

A — — — — — *a.*

B *a* — — — — — *tu* — — — — — *a.*

(♩ = ♩)

57 C2

S *O* — — — — — *san* — — — — —

A C2 *O* — *san* — *na* *O* — *san* — *na* *O* —

T C *O* — *san* — — — — —

B C2 *O* — — — — — *san* — — — — —

64

S *na in ex cel sis in*

A *san na in ex cel sis in*

T *na in*

B *na in ex cel sis in*

70

S *ex cel sis in ex cel sis*

A *ex cel sis ex cel sis*

T *ex cel sis in ex cel*

B *ex cel sis in*

75

S *O san na*

A *O san na*

T *sis sis*

B *ex cel sis*

80

S in — ex — cel — — — sis — in ex - cel -

A in ex - cel — — — sis in — ex - cel -

T

B in ex - cel — sis in ex - cel — sis in

86

S — — sis — in — ex - cel — — — sis.

A sis — in — ex - cel — — — sis.

T ex - cel — — — — — sis.

B ex - cel — sis in ex - cel — sis.

94 [Tenor tacet]

S Be - ne - di - ctus Be - ne - di -

A Be - ne - di - - - -

B

101

S *ctus* *Be - ne - di - ctus* *qui*

A *ctus* *Be - ne - di -*

B *Be - - - - - ne - - -*

107

S *ve - nit qui* *ve - nit* *in*

A *ctus* *qui* *ve - - - nit* *in*

B *di - - - - ctus* *qui*

113

S *mi - ne in no - mi - ne*

A *no - - - - mi - ne* *in no - mi - ne*

B *ve - - - - - nit*

119

S *in* *no - - - - mi - ne* *Do - - -*

A *in no - - - - mi - ne* *Do - - -*

B *in*

125

S *- - mi - ni Do - mi - ni Do - mi - ni*

A *- - mi - - ni Do - mi - ni Do - mi -*

B *no - mi - ne*

131

S *Do - mi - - - ni Do - mi - ni.*

A *ni Do - mi - ni Do - mi - ni.*

B *Do - - - - mi - - - ni.*

# Agnus Dei I

**System 1:**

S: A - gnus De - i,

A: A - gnus De - i, qui

T: A - gnus De - i,

B: A - gnus De - i, qui

**System 2:**

S: qui tol -

A: tol - lis qui tol - lis pec - ca -

T: qui tol -

B: tol - lis qui tol -

**System 3:**

S: lis pec - ca - ta mun - di,

A: - ta pec - ca - ta mun - di,

T: - lis

B: - lis pec - ta mun - di, pec -

11

S *pec - - - ca - ta*

A *mun - - -*

T *pec - ca - ta*

B *- - ca - ta pec - ca - - - ta - - - pec -*

14

S *mun - - - di, mi - se - re -*

A *- di, mun -- - di, mi - se - re - re mi - se -*

T *mun - - - di, mi - se - re - re*

B *- ca - ta mun - - - di, mi - se - re - re mi - se - re - re*

18

S *re mi - se - re - re mi - se - re - - - re*

A *re - re mi - se - re - re no - bis.*

T *mi - se - re - re mi - se - re - re*

B *mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se -*



21

S no - bis. mi - se - re -

A *mi - se - re - re*

T *mi - se - re -*

B *re - re no - bis. mi - se -*

24

S *re* mi - se - re -

A *mi - se - re - re* *mi - se - re -*

T *re no - bis. no -*

B *re - re* *mi - se - re - re*

27

S *re* no - bis.

A *re no - bis.*

T *bis.*

B *no - bis.*

# Agnus Dei II

**S** A - - - gnus De - i, —

**A** A - gnus De - - - i, qui tol -

**T** A - - -

**B** [Canon invertido desde la 4ª justa descendente] [Sin rúbrica en manuscrito]

**S** 6 qui tol - lis qui — tol -

**A** 8 - - - - - lis qui — tol -

**T** 8 gnus De - i, qui —

**B** A - - - - gnus

**S** 10 - - - - - lis pec - ca - -

**A** 8 lis pec - ca - ta mun - - di, mun -

**T** 8 tol - - - - - lis pec - ca - ta mun -

**B** De - - - - - i,

14

S ta qui tol - lis pec - ca -

A di, qui tol - lis pec - ca -

T di, qui tol - lis pec - ca -

B qui

18

S ta mun - di,

A ta mun - di, do - na

T ta mun - di,

B lis

23

S do - na no - bis pa - cem. do -

A no - bis pa - cem. do - na

T do - na no - bis pa cem.

B do - na

28

S *na no bis pa cem. Qui tol lis pec ca ta*

A *no - - bis pa - - cem. Qui lis lis*

T *Qui tol - - lis pec -*

B *no - - - bis*

33

S *mun - - - di, do - - na no -*

A *pec ca ta mun - - di, do - na no -*

T *ca ta mun - - di, do - -*

B *pa - - - -*

37

S *bis pa cem.*

A *bis pa - - - cem.*

T *na no bis pa - - - cem.*

B *cem. Pa - - - cem.*

# Missa ferial

Fuente: TarazC 5, ff. 93v-94r

## Kyrie

Francisco de Peñalosa  
(ca.1470 - 1528)

S Ky - ri - e e - lei - son.

A Ky - ri - e e - lei - son.

T Ky - ri - e e - lei - son.

B Ky - ri - e e - lei - son.

9

S Chri - ste e - lei - son.

A Chri - ste e - lei - son.

T Chri - ste e - lei - son.

B Chri - ste e - lei - son.

17

S Ky - ri - e e - lei - son.

A Ky - ri - e e - lei - son.

T Ky - ri - e e - lei - son.

B Ky - ri - e e - lei - son.

# Sanctus

Fuente: TarazC 5, f. 94v

Francisco de Peñalosa  
(ca.1470 - 1528)

S  
San - ctus, San - ctus, Sanc - tus, Do -

A  
San - ctus, San - ctus, Do -

T  
San - ctus, San - ctus, Do -

B  
San - ctus, San - ctus, Do -

9  
S  
mi - nus De - us sa - ba - oth.

A  
mi - nus De - us sa - ba - oth.

T  
mi - nus De - us sa - ba - oth.

B  
mi - nus De - us sa - ba - oth.

15  
S  
Ple - ni sunt ce - li et ter - ra

A  
ce - li et ter - ra

T  
ce - li et ter - ra

B  
ce - li et ter - ra

[Faltan folio 95r con Altus y Bassus]

21

S glo - ri - a tu - a. O - san - na in ex - cel - sis.

A glo - ri - a tu - a.

T glo - ri - a tu - a. O - san - na in ex - cel - sis.

B glo - ri - a tu - a.

33

S Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

T qui ve - nit in no - mi - ne

43

S Do - mi - ni O - san - na in ex - cel - sis.

T Do - mi - ni O - san - na in ex - cel - sis.

# Agnus Dei

Fuente: TarazC 5, f. 94v

Francisco de Peñalosa  
(ca.1470 - 1528)

[Faltan folio 95r con Altus y Bassus]

[Manuscrito cortado. Agnus Dei en Superius]

8

S

T

Qui tol - lis pec - ca - ta

Qui tol - lis pec - ca - ta

10

S

A

8

mun - di, mi - se - re - re\_\_\_\_ no - bis.

mun - di, mi - se - re - re\_\_\_\_ no - bis.

20

S

A

8

Do - na no - bis\_\_\_\_ pa - cem.

Do - na no - bis\_\_\_\_ pa - cem.



# Kyrie

Fuente: BarcOC 5, 62r

Francisco de Peñalosa (ca. 1470-1528)

T1 Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -  
 T2 Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -  
 B Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

6  
 T1 - - - e e - lei - - - son, Ky - ri -  
 T2 - - e e - - lei - - - son, Ky - ri -  
 B ri - e e - lei - - - son, Ky -

10  
 T1 - e e - - - lei - - - son.  
 T2 - e e - - - lei - - - son.  
 B ri - - - e - e - lei - son.

15  
 T1 Chri - ste e - lei - son, Chri - -  
 T2 Chri - ste e - lei - son, Chri -  
 B Chri - ste e - lei - son,

22

T1  
ste e - lei - son, e - lei son, Chri - ste e - lei -

T2  
- ste e - lei - son, Chri - ste Chri - ste e -

B  
Chri - ste - e - lei - son, Chri - ste Chri - ste -

29

T1  
- son, Chri - - - ste e - le - son.

T2  
- - lei - son, e - lei - - son.

B  
e - lei - son, e lei - - son.

34

T1  
Ky - ri - - e e - lei -

T2  
Ky - ri - e - e - lei - -

B  
Ky - ri - e e -

39

T1  
son, Ky - ri - e e - lei - - -

T2  
son, Ky - ri - e e - lei - son, -

B  
lei - - - son, e - lei - - -

44

T1

son, Ky - ri - e - - - lei -

T2

Ky - ri - e - - - lei - son, e - lei -

B

son, Ky - ri - e e - - lei - son, Ky -

49

T1

- - son, e - - - lei - - - son.

T2

- son, - - - lei - - - son.

B

- ri - e e - - - lei - - - son.



*Arte novamente inventada pera aprender a tañer*

Do quarto tono

Gonzalo de Baena  
[Francisco de] Peñalosa

11

F. xiii

Kyrie leyson

9

17

24

## Do quarto tono

12

10

Do oytano tono

13

10

18

25

32





# *Missa Fortuna desperata*

## Kyrie

Fuente: TarazC 2/3, ff. 181v-191r

"Periquin"

S Kyrie

A Kyrie

T

B Kyrie

S

A

T Kyrie

B

S

A

T

B

13

S

A

T

B

17

S

A

T

B

20

S

A

T

B

24

S

Christe

A

Christe

T

B

Christe

31

S

A

T

Christe

B

38

S

A

T

B

45

S

A

T

B

50

S

A

T

B

56

S

A

T

B

62

S

A

T

B

69

S

A

T

B

76

S

A

T

B

Kyrie

Kyrie

Kyrie

Kyrie

81

S

A

T

B

86

S

A

T

B

91

S

A

T

B

97

S

A

T

B

102

S

A

T

B





# Sanctus

Pedro de Escobar

Sanctus

13

S minus

A minus

T Sanctus

B Do - minus

17

S Deus

A

T Sanctus

B Deus

20

S Sabba

A Deus

T Do - minus Deus

B Sabba

24

S

A

T

B

oth,

Sabba

oth,

Sabba

oth,

oth,

28

S

A

B

Pleni

Pleni

[Tenor tacet]

37

S

A

B

Pleni

45

S

A

B

sunt

sunt

sunt

50

S celi et ter -

A celi et ter -

B celi et ter -

56

S - - ra

A - - ra Gloria

B ra Gloria

62

S

A tua

B tua

69

S Gloria

A Gloria tua Gloria

B Gloria tua

76

S

tua Gloria Gloria

A

Gloria

B

Gloria

81

S

tua Gloria

A

Gloria

B

86

S

A

B

90

S

tua

A

tua

B

tua

93

S Osan - na

A Osan - - - - -

T Osan - na

B Osan - na

100

S in ex - - - - -

A - - - - -

T Osan - - - - -

B - - - - -

106

S - - - - - cel - - - - -

A na in ex - - - - -

T na in

B - - - - -

112

S

A

T

B

ex - cel -

in ex - cel

cel -

119

S

A

T

B

sis.

sis.

sis.

# Agnus Dei

Pedro de Escobar

S

A

T

B

Agnus

Ag - nus

Ag - nus

7

S

A

T

B

Dei,

Dei,

Dei,

14

S

A

T

B

Dei, qui

qui

qui

qui



19

S

tol - - - - -

A

8

T

8

lis

B

tol - - - - -

23

S

lis

A

8

lis pec - ca - - -

T

8

B

lis

29

S

pec - ca - - -

A

8

ta mun - - -

T

8

B

pec - ca - - -

34

S ta \_\_\_\_\_ mun - - - - di,

A 8 - - - - - di,

T 8 pec - - - ca - - - ta mun - di,

B ta \_\_\_\_\_ mun - - - - - di,

42

S mi - se - - - re - - - re

A 8 mi - se - re - - - - -

T 8 - - - - - mi - se -

B mi - se - - - - re - re

47

S no - - - -

A 8 - - - re no - - - -

T 8 - - - re - re

B no - - - -

52

S  bis.

A  bis.

T  no - - - bis.

B  bis.